Die frühe Lyrik Rainer Maria Rilkes

Entwicklungsgeschichtliche Analyse
der dichterischen Form

(Teildruck)

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen Philosophischen Fakultät

der

Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

Kurt Berger

aus Kassel

Marburg 1931

Universitäts-Buchdruckerei Joh. Aug. Koch (Dr. C. Hitzeroth)

Als Dissertation angenommen am 19. Februar 1930.

Berichterstatter: Herr Geh. Reg.-Rat Professor Dr. Elster.

Tag der mündlichen Prüfung: 19. Februar 1930.

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Die vollständige Abhandlung wird als Nr. 40 von Elsters „Beiträgen zur deutschen Literaturwissenschaft" (1931) im Verlag der N. G. Elwertschen Verlagsbuchhandlung in Marburg erscheinen.

Meinen Eltern.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547924_0083

Inhalt.

Einleitung 1–4

Die ästhetische Auffassungsweise — Die erkenntnistheoretische Auffassungsweise 1 — Das Erkenntnisobjekt — Die Erkenntnismöglichkeit — Die Erkenntnismethode 2.

I. Teil: Die ersten Anfänge. Entwicklung der eigenen Form 5–43

1. Spannung zwischen Stimmung und Gegenstand 5

Sentimentaler Realismus. Vergleich mit Theodor Storm 6 — Realismus und Formalismus 9.

2. Durchbruch der Stimmung in fremder Form 13

Romantik und Neuromantik 13 — Neuromantisches Klangbild 19 — Neuromantisches Symbolbild 22.

3. Romantische Stimmungslyrik 24

Stimmungseinheit der Naturlyrik 25 — Romantische Sprachmelodie 29 — Volksliedhafte Lyrik 31 — Sprachschaffen 33 — Romantisches Empfinden 35 — Aufgehen neuromantischer und realistischer Züge in der romantischen Melodie 36.

4. Übergang zu eigener Form 40

Symbolbildliche Spiegelung 40.

II. Teil. Symbolismus der inneren Beziehung 44–75

Symbolismus 44 — Die innere Beziehung zwischen den Dingen als symbolischer Ausdruck eines Unsagbaren — „Advent"-Stimmung 45.

1. Die Grundformen 46

Abtönung aufeinander 46 — Aufheben der realen konstanten Beziehungen 47 — Verflüchtigung der realen Umrisse. Reine seelische Dynamik 49 — Fließende Sprachbewegung — Bildausweitung 50 — Konzentration des Bildes in einem Symbol der Bewegung — Klangverbindungen 51.

2. Übergänge. Die subjektive Stimmung als innere Beziehung 52

3. Fülle der Beziehungen 53
Emanation aus einem tragenden Grunde 53 — Einheit der Symbolik, Variation, Formalismus 57 — Musikalische Komposition 58 — Offenheit und innere Füllung der Sprachmelodie 60.

4. Vereinheitlichung der Symbolik 61
Aufhebung des bindenden Rahmens, Unmittelbarkeit 61 — Verschmelzung der einzelnen Beziehungen zu einem gemeinsamen symbolischen Inhalt 62 — Konzentration auf einen bedeutsam hervortretenden Mittelpunkt 63 — Einheit der symbolischen Beziehungen im symbolisch ausgetieften Bild 64 — Das Bild als reiner Ausdruck des Seelischen 65.

5. Die symbolische Beziehung als Ausdruck eines großen allgemeinen Zusammenhangs 67
Ich und Du, Liebe — Staffelung der Beziehungsgruppen in die Tiefe 68 — Konzentrierende Verschmelzung durch Wortkomposition — Ansatz zur Formung in Zyklen 69.

6. Symbolische Einheiten 69
Symbolik der Wandlung: Blühen und Welken in einem ewigen Geschehen 70 — Gültige Symbole des Unendlichkeitszusammenhangs — Mädchen, Baum, Blume, Rose 73.

III. Teil. Symbolismus der allumfassenden Einheit. Transzendenz . . . . . 76—139
Die neue Gesinnung 76 — Übergänge 77 — Die einzelnen Entwicklungsabschnitte 78 — Grundzüge der Entwicklung 79.

1. Bildung einer objektiven Einheit 80
Das Seelische als gemeinsamer Inhalt 80 — Die Sprachmusik als Ausdrucksform der Einheit des Seelischen 81 — Die Einheit als metaphysisches Prinzip, verwirklicht durch die Musik 82 — Aufgehen des Einzelnen in der Einheit des Ganzen 83 — Die reine Wirkung als Prinzip der Einheit 84 — Neue symbolische Bedeutung des Einzelnen: das Gleichnis 85.

Formeinheiten 85
Bildeinheit 86 — Ansätze zur Gestaltschöpfung innerhalb der Bildeinheit 88 — Die sprachmusikalische Einheit als Einheit höherer Ordnung 89.

2. Die allumfassende Einheit 90
Die sprachmusikalische Einheit als Verbindung von Sprachbedeutung und Sprachmelodie 90 — Unterordnung aller Formelemente unter die sprachmusikalische Einheit 91 — Verwandlung des Bildes in Abstraktion (Über-

gang der Einheit in reine Bewegung) 92 — Die Sprachmusik als Symbolisierung eines unendlichen Werdens und eines ewigen Seins — Einzelne Momente der sprachmusikalischen Formgebung 93.

Aufgehen des Ich im Allgemeinen 94 — Einswerden von Innen und Außen 95 — Gefühl der Endlosigkeit und Verbundenheit mit Allem 96.

Übergangsform: Parallelismus 97.

Übergang zur Transzendenz 99
Das Ding als neue Form der Wirklichkeit 100 — Gefühl der Selbstverlorenheit und Erlösungsidee — Neue Form des Volkslieds: die metaphysische Wirklichkeit 101 —

Formverbindungen 102
Überschneidung verschiedener Sphären im Bild 102 — Bild und Sinn 103 — Der reine Sinn als Formprinzip 104.

3. Transzendenz 106
Der transzendente Sinn im Einzelnen 107 — Übergänge 108 — Die transzendente Deutung über der sprachmusikalischen Einheit 109 — Entrückung 110.

Schöpfung neuer intensiver Wortformen . 111
Abstraktion — Umwertung der Worte — Wortkomposition 112.

Hingabe 113 — Transzendentwerden der Gestalt 114 — Bildauflösung und Bilddeutung 116 — Das Ding in transzendenter Bedeutung 117.

4. Das unmittelbare Erfahren der Ewigkeit . . 118
Verwurzeltsein in einem Ewigkeitszusammenhang 118 — Das Schweigen als Übergang 121 — Gestalten der Ewigkeit — Zyklen 122.

Die Gestalt des Engels 126 — Mädchengestalten 129 — Mädchenlieder — Lied und Liebe 131 — Hingabe und Sehnsucht 132.

5. Übergang in die religiöse Sphäre 134
Die Gestalt der Madonna 134 — Christlich-mittelalterliche Motive 136 — Erlösung durch die Madonna 138.

Schluß: Das Erlebnis Rußlands im Verhältnis zur frühen Lyrik Rilkes . . . . . 139—141

Anmerkungen . . . . . .

Einleitung.

Eine eingehende Beschäftigung mit der frühen Lyrik Rilkes bedarf einer eingehenderen Rechtfertigung, wagte es doch der Dichter selbst nicht, sich in späterer Zeit zu den ersten Erzeugnissen seines Schaffens zu bekennen, wenn er urteilte, sie seien nie gewesen [1]) oder sie bedeuteten ihm nur einen beliebigen Vorwand innerer Sammlung, und eingebildetes Wahrsagen oder Umschreiben nennt er es, wollte man versuchen, Künftiges schon in diesen „nutzlosesten Zerstreuungen" keimhaft zu erkennen [2]).

Die dem Kunstschaffen und dem Kunsterleben eigentümliche Auffassungsweise spricht sich in diesem Urteil des Dichters aus: das unmittelbare Beziehen des Kunstwerks als eines isolierten, von den besonderen Gegebenheiten seiner Existenz losgelösten Gegenstandes auf das nach dem Grade der Harmonie oder Dissonanz wertende subjektive Gefühl.

Das Kunstwerk wird in seiner reinen Qualität, seinem absoluten Sein, vorgestellt, und dieses Sein wird bestimmt durch den Wert der Vollendung [3]). In seiner subjektiven Bezogenheit ist dieser ein Erlebniswert, denn das „reine Gefühl" erlebt die Vollendung in der Identität von Subjekt und Objekt. Beide gelangen im Reich der Kunst zu einer neuen höheren Verbindung, Innen und Außen werden für das Erleben im Kunstwerk aufgehoben.

Wenn uns somit im Anschluß an die kantische Erkenntnis [4]) das ästhetische Erlebnisurteil subjektiv begründet erscheint, unanfechtbar von Seiten des Verstandes, so steht dem das Urteil des reinen Erkennens, auf dem alle wissenschaftliche Forschung gegründet ist, gegenüber. Es muß allgemein und logisch sein, das heißt, sich auf Grundsätze und Voraussetzungen der allgemeinen Vernunft einerseits und des zu Erkennenden andrerseits zurückbeziehen.

Im Falle der konkreten Literaturwissenschaft ist dem Erkenntnisstreben mit dem Objekt Ziel und Grenze zugleich gesetzt, alle anderen — unumgänglich notwendigen — Fragen sind

Vorfragen, die sich auf die Stellung und Aufgabe der Literaturwissenschaft im System der Wissenschaften beziehen. Vom Standpunkt der „Objektwissenschaft" wollen wir an die gegebene Aufgabe herantreten, und es muß sich zunächst darum handeln, das Objekt zu bestimmen. Das erste unmittelbar gegebene Moment zur Begriffsbestimmung ist das der Wirklichkeit im Dasein — das bloß als möglich gedachte Sosein steht dazu im Gegensatz —, denn die Literatur ist konkret. Als zweites mittelbar gefordertes Moment kommt das der Reinheit für das Erkennen hinzu: das Objekt muß das Wesenhafte, um dessen Kern die Erkenntnis überhaupt kreist, in sich umschließen, es muß voller Ausdruck des dichterischen Schaffens sein, wenn wir, unbewiesen, die Literatur als Kunst der Sprache umgrenzen. So wird durch das reine Dasein dieser Objektbegriff definiert, er kann allein aus dem Kunstwerk abstrahiert werden, in dem das Schaffen des Individuums — das Allgemeine der Kunst und das Besondere des Künstlers — Wirklichkeit erlangt hat. Unser Erkennen richtet sich auf das Kunstwerk und bleibt Deuten und Erklären dieses Gegebenen.

Nach der Definition des Kunstwerks als Erkenntnisobjekt haben wir anschließend die Erkenntnismöglichkeit zu prüfen, um hierauf die Erkenntnismethode kritisch aufbauen zu können. Die Problematik des Erkennens liegt in der Antinomie, die die Definition enthält: der Reinheit für das Erkennen und der Wirklichkeit des Objekts; die Auflösung dieser Antinomie ist die Kernfrage der objektiven Erkenntnismöglichkeit. Reinheit bedeutet ein absolutes Sein, nur wenn ein solches vorausgesetzt wird, ist Erkenntnis möglich, Wirklichkeit bedeutet Erscheinung. Würden wir diese nun als das schlechthin Relative auffassen, darin ihr prinzipiell unterscheidendes Wesensmerkmal sehen, so ständen sich die Begriffe relativ und absolut als unvereinbare Gegensätze in der Objektdefinition gegenüber. Polare Gegensätze aber kann es nur in derselben Sphäre der Begrifflichkeit, hinsichtlich der gleichen Bezogenheit, geben, hier liegen nun aber beide Begriffe in Wahrheit nicht auf derselben Bedeutungsstufe: das Relative der Erscheinung ist dem Absoluten der Vernunftidee nicht koordiniert (das wäre es, wenn beide Begriffe in metaphysischer Bedeutung gefaßt wären), sondern subordiniert, denn es handelt sich ausschließlich um objektive

Erkenntnis. Die beiden Bezirke der Objektwirklichkeit und der Vernunftabstraktion treten in Wechselbeziehung, das Erkennen geht auf das Absolute im Wirklichen vom Relativen der Erscheinung aus und betrachtet das Wirkliche als Erscheinungsform eines Absoluten, das in der Vernunft gegeben ist.

Die Relativität des wirklichen Kunstwerks als Erscheinung ist in dem zeitlichen Moment der Entwicklung und Wandlung gegeben, im Gegensatz zum ruhenden Sein, das das Erkennen voraussetzt [5]). Wie das Kunstwerk wird im Schaffen des Künstlers, so steht es andrerseits in größeren überindividuellen Zusammenhängen eines einheitlichen Werdens, das die Vernunft in seiner inneren Logik zu begreifen trachtet. Das Kunstwerk als solches ist ja nicht wirklich, sondern nur die Kunstwerke, die sich wieder zu größeren Einheiten für die Erkenntnis zusammenordnen.

Aus der Entwicklung innerhalb dieser beiden Dimensionen ist das Kunstwerk zu begreifen, nur im Werden ist das Sein immanent als Wirklichkeit. Diese Korrelation von absoluter Idee und relativer Erscheinung, die wir dem Kunstwerk als Erkenntnisobjekt zuschreiben, sehen wir als eine notwendige an, beide Größen tragen sich gegenseitig. Verdeutlicht wird dies durch die Anschauung vom geistigen Organismus, beide Begriffe sind in dieser Bildung enthalten, und die Organismusidee [6]) nötigt uns, als Ausgangspunkt der methodischen Erkenntnis den objektiven Grundbegriff aufzusuchen, in dem die Einheit der Korrelation von Idee und Erscheinung, wie das Protoplasma in der lebendigen Zelle, enthalten ist.

Dies ist der Formbegriff, Form also in vertiefter Bedeutung verstanden, als die Grundeinheit des Geschaffenen [7]). Die Methode der Erkenntnis der Form aus ihrer Entwicklung ist die analytische, aber die Definition des Formbegriffs enthält schon, daß solche Analyse dann nicht Zergliederung in ein Nebeneinander formaler Elemente (der „Oberflächenerscheinung“ [8])) bedeutet, sondern vielmehr in die Tiefe gerichtete Erkenntnis des einigenden Prinzips innerhalb der Formerscheinungen, das wir als die Formidee bezeichnen wollen. Analyse der Form in ihrer Entwicklung heißt die Stufenfolge der Formideen zu ermitteln, das Absolute wird so in seiner Verbundenheit mit der Erscheinung erkannt, worin wir unsere Aufgabe sahen.

Von dieser objektiven Erkenntnis führt dann ein weiterer Weg zur Idee des Schaffens selbst und verbindet unsere Wissenschaft mit der philosophisch-kritischen und der psychologischen Ästhetik. Da die logisch-analytische Erkenntnis sich auf Prinzipien und Voraussetzungen zurückbezieht, die im Erkenntnisobjekt gegeben sind, so muß die Analyse der künstlerischen Form in ihrer Entwicklung auf solchen Voraussetzungen aufbauen, die mit der Tatsache des Schaffens gegeben sind. Das Kunstwerk ist bedingt im Schaffen des Künstlers, das wieder seine Quellen in individuellen und außerindividuellen Bedingtheiten hat. Im Kunstwerk werden diese beiden Komponenten eine Einheit höherer Bedeutung, die Entwicklung, die dem „Werk" im eigentlichen Sinne voranliegt, ist entweder dadurch bestimmt, daß die individuelle Besonderheit sich den außerindividuellen Größen annähert und in sie eingeht, oder daß in fruchtbarer Auseinandersetzung mit ihnen die individuellen Schaffenstendenzen gesteigert und erfüllt werden. Beide Richtungen aber, der Einfügung wie der Herauslösung, führen zum höheren Selbst des Schaffenden[9]), diese Freiheit als Inbegriff der Kunst ist mit der eigenen Form des Dichters gegeben. Das allmähliche Reifen aus dem dämmernden Bewußtsein des Künstlertums zur Tat, das Vordringen aus aller menschlich-zufälligen Gebundenheit zur Freiheit des Werkes ist die früheste Stufe der Entwicklung, die wir zurückgelegt haben müssen, wenn wir das eigentlich Bedeutsame der Folge verstehen wollen. Dieser Akt der Befreiung zum höheren Selbst, zugleich ein Akt der Selbsthingabe an das Werk, liegt jedem künstlerischen Schaffen voraus, und es scheint überflüssig, überzeugende Beispiele, wie Goethe und Schiller, Hölderlin und Kleist zum Beweise anzuführen.

I. Teil.

Die ersten Anfänge. Entwicklung der eigenen Form.

Die frühesten Gedichte Rainer Maria Rilkes, die der Band „Larenopfer" in reichlicher Auslese vereinigt, bezeichnen den eindeutigen Weg aus unbedeutendsten Anfängen in Gebundenheit zur Freiheit der eigenen Form. Noch liegt die Einheit in weiter Ferne, eine innere Spannung zwischen stärkster Hingabe an die außerindividuellen Größen — Gegenstand und Vorbild — und größter Subjektivität, zwischen äußerstem Formwillen und Ohnmacht zur eigenen Form macht jedes Werk unmöglich.

Schiller [10]), Goethe [11]), Heine [12]), Uhland [13]) und deren zahllose Epigonen in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts [14]) drängten sich wie selbstverständliche Vorbilder für die ersten Dichtversuche auf, und der gereifte Rilke konnte mit Recht von diesen kleinen Skizzen und Entwürfen sagen, daß es gleichgültig sei, was man als sehr junger Mensch tue, wenn es nur ein Vorwand innerer Sammlung sei.

1. Spannung zwischen Stimmung und Gegenstand.

Die Innerlichkeit, als das individuelle Element, das zum Schaffen hinleitet, äußert sich als ästhetische Stimmung, weich und träumerisch erklingt sie von allem Anfang an, fern von aller pathetischen Selbstbewußtheit, sich in Melancholie und Schwermut erschöpfend. Solche Stimmung würde nach Unmittelbarkeit des Ausdrucks verlangen, nach Weite und Musik, worin sie das Verdämmernde und das Verklingende sucht, der Raum jedoch, in den der junge Dichter sie hinaustönen läßt, ist der einer starren, überhellen Tatsächlichkeit: der Gegenstand in seiner realen Umgrenzung setzt sich ihr entgegen und hebt sie auf. In dieser Spannung als der Voraussetzung seines Schaffens hängt Rilke mit seiner Zeit, seinem menschlichen Boden,

zusammen, und es kann auch garnicht anders sein, als daß der individuelle Zwiespalt, verallgemeinert, im weiteren Kreise des Daseins seine Entsprechung fände: reale Gegenständlichkeit und Kausalität des natürlichen Geschehens steht um die Jahrhundertwende dem kosmisch-seelischen Individualismus und dem Wunder entgegen, der konsequente Naturalismus und die symbolistische Neuromantik treffen aufeinander.

„Larenopfer“ [15]) hat der Dichter selbst seine frühesten Versuche genannt. Das Stoffliche bindet und absorbiert sein Gefühl in den Gedichten, die zum größten Teil an alte Häuser und Parks, Friedhöfe und Dome seiner Vaterstadt Prag anknüpfen, und da er niemals die bloße Gegenständlichkeit zu überwinden vermag, so entsteht ein Beschreiben im Gefühlsüberschwang, eine Art von formlosem Realismus, der sentimental gefärbt ist.

Langsam überwindet die frühe Entwicklung diese Gegenständlichkeit als von außen sich entgegenstellende Größe, indem sie mit der subjektiven Stimmung in Einklang gebracht und dann ganz in sie einbezogen wird. Mit solcher Vereinheitlichung, die nur durch Anlehnung an fremde Formeinheit geschehen konnte, ist der Grund zur eigenen Form gelegt. Der erste Schritt auf diesem Wege ist die Hinwendung zur Lyrik Theodor Storms, der als ein letzter Ausläufer der Spätromantik diese mit dem Realismus verbindet, der in seiner lyrischen Form die Einheit von objektiv-gegenständlicher Naturzeichnung und individueller Gefühlsäußerung erreicht.

Die Entwicklungslinie läuft, flüchtig angedeutet, von Goethes symbolischen Naturgedichten, in denen das Dasein mit seiner ganzen Fülle schaffend erlebt ist, über Heines sentimentalisch-romantisch angeschaute Naturbilder zu dem gefühlsinnigen Realismus Storms und zu Liliencrons subjektivistisch-scharfer Naturwiedergabe, wobei das Individuelle, als Ausdruck des idealistisch-seelischen Moments, sich immer mehr verflüchtigt. Storm steht ziemlich genau auf der Grenzscheide, in seiner Lyrik wirkt die Natur, als das Außerpersönliche, stimmungsauslösend, ohne daß, wie in der Romantik — die die Natur nur als Ganzheit, als wirkende Macht, kennt — die idealistisch-individuelle Bezogenheit bestimmend darüber steht. Das Gleichgewicht, dessen die Lyrik Rilkes zur weiteren Entfaltung vorerst bedarf, ist also hier erreicht.

Der Vergleich zweier Gedichte soll die offenbare Anlehnung Rilkes an die Formgebung Theodors Storms beweisen und darüber hinaus erkennen lassen, welche grundlegenden Unterschiede auf noch unentwickelte eigene Formtendenzen deuten.

Abseits.

„Es ist so still; die Heide liegt
Im warmen Mittagssonnenstrahle,
Ein rosenroter Schimmer fliegt
Um ihre alten Gräbermale;
Die Kräuter blühn; der Heideduft
Steigt in die blaue Sommerluft.

Laufkäfer hasten durchs Gesträuch
In ihren goldnen Panzerröckchen,
Die Bienen hängen Zweig um Zweig
Sich an der Edelheide Glöckchen,
Die Vögel schwirren aus dem Kraut —
Die Luft ist voller Lerchenlaut.

Ein halbverfallen niedrig Haus
Steht einsam hier und sonnbeschienen;
Der Kätner lehnt zur Tür hinaus,
Behaglich blinzelnd nach den Bienen;
Sein Junge auf dem Stein davor
Schnitzt Pfeifen sich aus Kälberrohr.

Kaum zittert durch die Mittagsruh
Ein Schlag der Dorfuhr, der entfernten;
Dem Alten fällt die Wimper zu,
Er träumt von seinen Honigernten.
— Kein Klang der aufgeregten Zeit
Drang noch in diese Einsamkeit."

(Köster 1, S. 126.)

Im alten Hause.

„Im alten Hause; vor mir frei
seh ich ganz Prag in weiter Runde;
tief unten geht die Dämmerstunde
mit lautlos leisem Schritt vorbei.

Die Stadt verschwimmt wie hinter Glas.
Nur hoch, wie ein behelmter Hüne
ragt klar vor mir die grünspangrüne
Turmkuppel von Sankt Nikolas.

Schon blinzelt da und dort ein Licht
fern auf im schwülen Stadtgebrause. —
Mir ist, daß in dem alten Hause
jetzt eine Stimme „Amen" spricht."

(S. 11.)

In beiden Gedichten steht am Anfang, rein gefühlsmäßig erfaßt, die Situation des Ganzen, in motivischer Kürze zusammengepreßt, um dann sogleich weiter ausgesponnen zu werden in die gegebene Objektivität hinein:

Storm.

„Es ist so still;
die Heide liegt
Im warmen Mittagssonnenstrahle."

Rilke.

„Im alten Hause;
vor mir frei
seh ich ganz Prag in weiter Runde."

Bei Storm ist die subjektive, über dem Ganzen verborgenfühlbar schwebende Stimmung — nur in der Überschrift „Abseits" und dem Schluß deutet sie sich unmittelbar an — eines

mit der einsamen Heide. Ohne daß das subjektive Gefühl sich durch die stimmungsvolle Schilderung der Natur hindurchdrängte, schließt sich das ganze Gedicht in allen seinen Zügen zu einem lyrischen Idyll zusammen. Erst der Schluß, der auf den Anfang zurückgreift und die Einheit rundet, läßt im Vergleich des Dichters eigene Stimme wie von fern hineinklingen:

„Kein Klang der aufgeregten Zeit
Drang noch in diese Einsamkeit."

Solche innere Geschlossenheit bei der maßvollen Selbstbeschränkung des Dichters macht den ästhetischen Wert von „Abseits" auf seiner zeitgeschichtlichen Stufe aus. Wenn wir dagegen Rilkes Gedicht betrachten, so zeigt sich als das Unterscheidende die Uneinheitlichkeit deutlich: das gegebene Gegenständliche und das Bildhafte der Auffassung und Äußerung gelangen nicht zu organischer Formverbindung. Nebeneinander stehen: die grünspangrüne Turmkuppel von St. Nicolas und die Dämmerung, die mit lautlos-leisem Schritt vorbeigeht.

Immer wieder aber drängt sich reflektierend und betrachtend die Person des Dichters störend vor und macht alle Harmonie der an das Objekt gebundenen Stimmung unmöglich:

„Vor mir seh ich ...
ragt klar vor mir ...
Mir ist ..."

Die einzelnen gegenständlichen Motive, die sich bei Storm zu einer Einheit zusammenordnen, fließen bei Rilke, von der sich vordrängenden Subjektivität getragen, auseinander. Der Eingang: „Im alten Hause" enthält nicht wie: „Es ist so still" die ganze Stimmung geschlossen, in den Gegenstand hineingesenkt, in sich, sondern diese schwebt darüber und wird sogleich in ein neues Motiv hineinverwandelt:

„Vor mir frei
seh ich ganz Prag in weiter Runde."

So kann auch der sich subjektiv-gewaltsam zum Ausgangspunkt zurückbiegende Schluß das Ganze nicht zur Einheit runden:

„Mir ist, daß in dem alten Hause
jetzt eine Stimme „A m e n" spricht."

Bis in alle Einzelheiten der sprachlichen Fügung, die wiederum größte Ähnlichkeit mit der Storms aufweist, ist das Schwanken zwischen fester Bindung an die Gegenständlichkeit und

einem subjektiven Formungswillen, der auf stimmungsvolle Wirkungen zielt, zu spüren.

Storm.	Rilke.
Kaum zittert durch die Mittagsruh	Schon blinzelt da und dort ein Licht
Ein Schlag der Dorfuhr, der entfernten	Fern auf im schwülen Stadtgebrause
— — — — — — —	
Kein Klang der aufgeregten Zeit	Mir ist, daß in dem alten Hause
Drang noch in diese Einsamkeit."	jetzt eine Stimme „Amen" spricht."

Deutlich sind die sich aneinanderreihenden Strophen Rilkes von den ganz geschlossenen und voll ausklingenden Strophen Storms durch eine stärkere und schnellere rhythmische Bewegung unterschieden. Das Verweilen und Sich-tief-hineinversenken fehlt bei Rilke, und, bei flüchtigerem Dahineilen, gelangt er zu wesentlich größerer Knappheit, während die verbalen Formen der Bewegung stärker hervortreten und in Verbindung mit Assimilationen den Charakter des Fließens vermitteln.

Storm.	Rilke.
halbverfallen niedrig Haus	*l*aut*l*os *l*eisem Schritt
rosenroter Schimmer	grünspangrüne Turmkuppel
alte Gräbermale.	be*h*elmter *H*üne.

Das Einwirken Theodors Storms, das bei allen generationsmäßigen und individuellen Unterschieden in diesem Vergleich deutlich geworden ist, läßt sich in zahlreichen Spuren durch das Jugendwerk Rilkes weiterverfolgen [16]). So begegnen uns in dem Gedicht „Maitag", das schon vorgeschrittene Formmöglichkeiten verrät, die ganz stormisch empfundenen Verse:

„Stille rings. Nur ein geblähter
Frosch hält seine Mückenjagd."

Durch engsten Anschluß an fremde Form hat der junge Dichter eine Einheit der gegensätzlichen Größen zu bilden versucht, die sich sonst in seinem Frühwerk unversöhnlich gegenübertreten. Mehrere kleine Skizzen neigen allzu stark nach der Seite realistischer Schilderung unbedeutender Zustände und Kleinigkeiten aus dem Alltag — es sind nur mühsam in Verse gebrachte Genrebildchen [17]) —, in anderen macht sich Empfinden und Betrachten plump aufdringlich breit [18]). Auf Kosten der Stimmung tritt die Schilderung hervor, und der Dichter reiht einzelne Gegenstände zu stillebenhaften Idyllen aneinander [19]), ohne daß bei einer gewissen sprachlichen Technik, die sich

spielerisch in aufdringlichen Spaltreimen übt, eine Formeinheit entstünde. Umgekehrt drängt sich dann, etwa in der schwächlichen Wehmutslyrik des Friedhofs von Allerseelen [20]) oder der sozialen Mitleidspoesie des „Armen Kindes“ [21]), die ungewisse Stimmung vor. Oder in einer Schlußwendung zur Reflexion wird sich plötzlich das persönliche stimmungshafte Empfinden seiner selbst bewußt und der Illusion, die es in die Gegenstände hineingetragen hat. Dann rückt das dichterische Subjekt von seinem eigenen Dichten ab und zerstört alles:

„Auf einer Fensterbrüstung nickt ein Tauber,
als wollt er durch den Stoff des Vorhangs gucken,
und Schwalben wohnen in des Torgangs Lucken:
das nenn ich Stimmung, ja, das nenn ich — Zauber.“
(Ein Adelshaus S. 13.)

Die in der Subjektivität begründete Neigung zum Schlußeffekt, ist bisweilen so stark ausgeprägt, daß sie zur geistreichen Zuspitzung wird, etwa in dem Gedicht:

Bei St. Veit.

„Gern steh ich vor dem alten Dom;
wie Moder weht es dort, wie Fäule,
und jedes Fenster, jede Säule
spricht noch ihr eignes Idiom.

Da hockt ein reich geschnörkelt Haus
und lächelt Rokoko-Erotik,
und hart daneben streckt die Gotik
die dürren Hände betend aus.

Jetzt wird mir klar der casus rei;
ein Gleichnis ists aus alten Zeiten:
der Herr Abbé hier — ihm zu seiten
die Dame des roi soleil.“ (S. 15.)

Sicherlich liegt hierin ein Einfluß Heines, doch bleibt es bei Rilke unbeholfen selbstgefälliges Spiel, wo sich bei Heine objektiver Witz und illusionsstörende Ironie über das Empfinden erheben.

Überall sind es noch fremde Formen, die der junge Dichter suchen muß, und der Zwiespalt zwischen Empfindung und Gegenstand heißt für den Schaffenden ebenso Spannung zwischen eigenem Formstreben und überkommener Form. Wie sich Stimmung und rhythmische Sprache in keiner Weise entsprechen, so bleibt oft ein von außen aufgezwungenes Vers-

schema deutlich erkennbar [22]). Als das positive Ergebnis dieser ersten Vorstufe des Schaffens bildet sich in Anlehnung an fremde Form eine verhältnismäßig große Sprachgewandtheit aus. In seinem Suchen nach dem charakteristischen, nüancierten Ausduck sehen wir den Dichter in enger Beziehung mit den allgemeinen Zeittendenzen, die sich an den Impressionismus in der Malerei anlehnen. Er gelangt aber, in seiner Gebundenheit, zu einem zierlichen Formalismus, der spielerisch seine eigenen Wege geht, ohne eine wesentliche Formvertiefung anzubahnen. Eine bloße Klangspielerei aus mutwilliger Häufung der Vokale, die von Strophe zu Strophe wechseln, ist das Gedicht:

Heilige.

„Große Heilige und kleine
feiert jegliche Gemeine;
hölzern und von Steine feine,
große Heilige und kleine.

Heilge Annen und Kathrinen,
die im Traum erschienen ihnen,
baun sie sich und dienen ihnen,
heilgen Annen und Kathrinen.

Wenzel laß ich auch noch gelten,
weil sie selten ihn bestellten;
denn zu viele gelten selten —
nun, Sankt Wenzel laß ich gelten.

Aber diese Nepomucken!
Von des Torgangs Lucken gucken
und auf allen Brucken spucken
lauter, lauter Nepomucken!“ (S. 49.)

Ein anderes, „Auf der Kleinseite“ steht diesem Gedicht sehr nahe. Aber wenn es hier noch ein mutwilliges Spiel war, haben wir darin den ersten Ansatz eines eigenen Formwillens zu sehen, denn abgesehen von den Einzelheiten der Alliteration und der Zusammenziehung der Verse, wie des häufigen Gebrauchs verbaler Formen, die wir schon anfangs feststellen konnten, ist hier eine bewußte Logik im Aufbau zu spüren; der Klang der Sprache und die dem Gegenstand anhaftende Stimmung fügen sich so zusammen, daß sie sich innerlich einheitlich entsprechen. Dem Wesen nach scheint also Rilke der Lyrik Theodors Storms am nächsten gekommen zu sein: das kleine Gedicht bleibt gegenständlich und vermag doch als solches stimmungsmäßig zu

wirken. Sogleich geht er aber auch über Storm hinaus: die Stimmung, die über dem Ganzen liegt, ist nicht subjektive Empfindung, die sich an den Gegenstand anlehnt, das Gegenständliche vielmehr wird hier nur objektiv-stimmungsmäßig stilisiert, und der Dichter selbst hat nur einen rein formalen Anteil.

Auf der Kleinseite.

„Alte Häuser, steilgegiebelt,
hohe Türme, voll Gebimmel, —
in die engen Höfe liebelt
nur ein winzig Stückchen Himmel.

Und auf jedem Treppenpflocke
müde lächelnd — Amoretten;
hoch am Dache um barocke
Vasen rieseln Rosenketten.

Spinnverwoben ist die Pforte
dort. Verstohlen liest die Sonne
die geheimnisvollen Worte
unter einer Steinmadonne." (S. 12.)

Der Aufbau der Klangcharakteristik des Gegenständlichen ist in Übereinstimmung mit der Stimmung auf diese Weise durch die einzelnen Strophen durchgeführt:
In der ersten herrschen die hellen spitzen Vokale *i* und *ü* und drücken das Zierliche, Spitzig-Steile aus; dem Klang entspricht der Ausdruck der einzelnen Worte:

„steilgegiebelt — Gebimmel —
liebelt — winzig Stückchen Himmel",

die Vorliebe zum Diminutivum ist bezeichnend. Ebenso entsprechen sich Klang und objektive Bedeutung in der zweiten Strophe, in der sich ein Übergang über die gebrochenen Vokale *e* und *ü* zu einem Wechsel zwischen *a* und *o* vollzieht. Der anfangs hellklingende, flüssige Rhythmus wird abgedämpft, er verfärbt sich in schwächeren, dunkleren Klängen; und es sind auch stimmungsschwere Gegenstände, die so tieftonig gemalt werden:

Müde lächelnd — Amoretten
Barocke Vasen — Rosenketten.

In folgerichtiger Fortführung ist dann die letzte Strophe ganz auf geheimnisvolles Verklingen in dunkler Tiefe abgestimmt, der Vokal *o* beherrscht sie, und die Wortbedeutung fügt sich ein:

Spinnverwoben — verstohlen
geheimnisvolle Worte — Steinmadonne.

Der Aufbau des ganzen Gedichts in der fortschreitenden Aufeinanderfolge der einzelnen Strophen, die durch die Klangcharakteristik des stimmungsmäßig erfaßten Gegenständlichen zustande kommt, weist in der Entwicklung voraus. Andrerseits ist hier eine vorläufige Lösung des Problems der inneren Einheit von Stimmung und Gegenstand in einer Form gegeben, die allerdings keine eigen gewachsene ist, und das Subjektive des Dichters bleibt in seiner Bedeutung durch die gegenständliche Klangmalerei ganz zurückgedrängt, der innere Anteil fehlt bei dem sicheren Komponieren in Klängen. Von solcher Objektivierung aus führt den Dichter kein direkter Weg weiter, wenn sich auch gerade hier schon schwach die Keime bilden, die die Decke des Gegenständlichen durchbrechen und die eigene Entfaltung heraufführen: der hier noch der Stimmung des Gegenständlichen untergeordnete Klang wird in anderen Zusammenhängen zur Überwindung des sich entgegenstellenden Objekts und zur Befreiung der subjektiven Eigenkräfte führen, wenn er sich zur Formkraft erweitert hat. Eines löst sich so aus dem anderen ab, und die einzelnen Fäden der Entwicklung bleiben im Gesamtzusammenhang erhalten.

2. Durchbruch der Stimmung in fremder Form.

Die nächste Stufe, die den sentimentalen Realismus ablöst, bedeutet einen weiteren Fortschritt der Vereinigung des Gegensätzlichen von Innen und Außen, Subjekt und Objekt in der Synthese einer Form, die sowohl das Gegenständliche wie die eigene Stimmung einschließt. Sie konnte nicht anders vollzogen werden als dadurch, daß das Gegenständliche, ohne ganz verloren zu gehen, seine harte Starrheit aufgab, sich selbst in Stimmung verwandelte, die der eigenen entsprach. Die Gegenstände der Lyrik werden dementsprechend ausgewählt, nicht alles Umgebende ist mehr fähig, Gedicht zu werden.

In diesem Augenblick wurde für Rilke die entschiedene Annäherung an die Kunstrichtung, der die jüngste Generation seiner Zeit huldigte, von weittragender Bedeutung. Trotzdem ist Rilke weder der Gesinnung noch der Gestaltung nach ein Symbolist oder Neuromantiker im schulmäßigen Sinne gewesen [23]). Vieles nahm er wohl von dieser Kunst, aber allem gab er eine

neue eigene Richtung. So bedeutsam die formale Schulung, die ihm der Symbolismus bot, für sein eigenes Wachstum wurde, so wenig ist dieser in seiner Gesamtheit mehr als eine Stufe gewesen, die Rilke überstieg.

Der in Frankreich gewachsene, und in einem anderen Sinne nach Deutschland verpflanzte „Symbolismus" wurde schon von seinen eigenen Trägern der älteren Romantik an die Seite gestellt. Man berief sich vor allem auf die „magische" Kunst des Novalis, die man neu erweckt zu haben glaubte. In Wahrheit hat jedoch der Symbolismus mit der Romantik, wenn man den Begriff nicht allgemein-gattungsmäßig faßt als die „ewige Romantik" Hofmannsthals, nur indirekt und auf Umwegen Ähnlichkeit. [In Frankreich handelt es sich um etwas prinzipiell anderes — Gegenströmung zur Kunst der Parnassiens einerseits und des Naturalismus andererseits — als in Deutschland, wo es eigentlich einen ausgesprochenen „Symbolismus" garnicht gibt. Was in großer Fülle von Frankreich übernommen wurde, das bekam hier anderen Sinn und andere Form.] Wie verhängnisvoll eine solche Angleichung zweier Richtungen in der Kunst ist und den Blick für den weiteren Verlauf in die Zukunft hinein trübt, erhellt daraus, daß man der Neuromantik in der Tat eine Neuklassik folgen läßt. Es soll nicht gesagt sein, daß sich keine Verbindungslinien aus der Romantik zum Symbolismus und der Neuromantik ziehen ließen, aber sie laufen an der Peripherie der beiden Kreise und gelangen nicht in die eigentliche Mitte hinein. Und vom literarhistorischen Standpunkt aus gesehen, rechtfertigt die Möglichkeit des Gegensatzes allein erst einen Vergleich zweier Epochen und Richtungen. Gerade in unserem Falle ist auch — bei vielen motivischen und stofflichen Ähnlichkeiten — das, was die Romantik und die „Neuromantik" von einander abhebt, ihr eigentliches Wesen. Für den weiteren Verlauf unserer Betrachtungen ist es von Wichtigkeit, sich dies in großen Umrissen vorzustellen, denn sowohl die Neuromantik wie die Romantik werden in der frühen Lyrik Rilkes von großer Bedeutung.

Wenn wir versuchen, den entwicklungsgeschichtlichen Maßstab an die beiden Kunstrichtungen zu legen, um so ihre Bedeutung aus ihrer Stellung im größeren Zusammenhang zu erfahren, so ergibt sich zuvor, daß sie aus ganz verschiedenem

Boden entwachsen sind, der für beide auch andere Möglichkeiten der Entfaltung in sich barg. Die Romantik gehört einer umfassenden geistes-, kultur- und kunstgeschichtlichen Bewegung an. Wenn man eine Epoche in ihrer Vielschichtigkeit einmal zum Zwecke fest umgrenzter Erkenntnis vereinheitlichen darf, so ist sie die allmähliche und notwendige Erweiterung und Auflösung der ganz zur inneren Einheit von Idee und Form ausgereiften Klassik. Die Romantik ist die Expansion der klassischen Einheit über die Grenzen harmonisch beschränkten Menschentums hinaus; Goethe selbst wies den Weg. Wenn die Klassik als die Blüte des deutschen Idealismus gelten kann, der in ihr nach der Epoche seiner philosophischen Entfaltung seine Form in der Kunst fand — über Lessing und Herder zu Schiller und Goethe —, so durchbricht die Romantik die Geschlossenheit in der Idee und strebt nach allseitiger Ausbreitung in die lebendigen Zusammenhänge der Welt, indem sie die Form als eigenen Kunstwert aus der Verbindung mit der Idee löst. Die Kunst der Fülle tritt anstelle der Kunst der Einheit. Mit der Romantik beginnt eine Epoche unabhängig ungebundenen Kunstschaffens „aus dem Inneren" heraus. Das schöpferische Formen selbst ist der Inbegriff ihrer Kunst, und der Weg der Romantik, der von der Idee als übergeordneter Größe abführte, endete in folgerichtiger Entwicklung über die spätromantische Idylle im Realismus. Somit war eine Bindung an das Gegenteil erfolgt und sie trug verhängnisvolle Früchte für die Kunst, die nun wiederum, wie vor der Klassik Dienerin der Philosophie, jetzt Dienerin der Realitäten des Lebens wurde, bis sie schließlich im extremen Naturalismus als Kunst ganz erstarb.

Hier liegt für uns der Ansatzpunkt des Symbolismus. Während die Romantik direkte Fortführung der deutschen Klassik in ungebrochener Entwicklung ist, und ihre letzten Wurzeln anfangs und in der Zeit der Blüte noch durchaus im deutschen Idealismus liegen, ist der Symbolismus als Reaktion entsprungen aus dem Naturalismus. Die seelisch-geistige Haltung, aus der heraus diese Reaktion verständlich wird, ist das Bewußtsein der Entwertung und des Sichverlorenhabens. Der Naturmechanismus hat Gewalt über die Seele gewonnen, die auf die Stufe der bloßen Sinnlichkeit herabgedrückt erscheint. Die Kunst wird zum Experiment mit festen, unveränderlichen Größen, die

im Kausalgeschehen gebunden sind. Der empfindende Mensch steht dem Äußeren, das mit immer stärkerer Gewalt auf ihn eindringt, rein passiv gegenüber, die Reizbarkeit der aufnehmenden Organe wird immer größer, das Auge für Formen und Farben der Dinge immer hellsichtiger, das Ohr für Töne und Klänge immer hellhöriger, nur eine innere Verbundenheit aller „Impressionen" fehlt, sie werden nicht zur Form[24]). Das seelische Individuum, das sich nur im Gefühl und im Schaffen frei äußert, leidet unter der Passivität umso mehr, als es ja einer gesteigerten Empfindung fähig ist. Rein aufnehmend genießt es die flüchtigste Nüance des Wirklichen gefühlsmäßig, in einer geradezu inbrünstigen Hingebung an Duft und Schatten der Dinge schafft sich das entwertete Individuum sinnliche Reize zu seelischen Erlebnissen um. Schließlich wird der Künstler sich selbst zum psychologisch in der Kunst deutbaren Phänomen. Der konsequente Naturalismus ist hiermit bereits überwunden, und die Seele beginnt sich langsam aufs neue bewußt zu werden, aber anfangs nur in ihrer Gebundenheit und Hilflosigkeit gegenüber dem äußeren Zwang: das décadence-Gefühl ist der bezeichnende Zug der Übergangsdichtung, während die gleichzeitige Malerei im Impressionismus zu neuen Möglichkeiten gelangt. Dies Nebeneinander aus der gleichen Wurzel erklärt den großen Einfluß, den die impressionistische Malerei auf die décadence-Dichtung ausübt.

Erst der Symbolismus, der aus dieser ganzen Entwicklung herauswächst, will im positiven Sinn Abkehr von allem Naturalismus sein, das Neue, was er bringt, ist seelische Vertiefung, neues Verständnis für unendliche Zuammenhänge und Wertung des Schaffens in der Kunst, mit zwei Schlagworten: goût de l'infini und l'art pour l'art. So ist es als Zeittendenz erklärlich, daß er sich zur Rechtfertigung auf die Romantik berief, wenn man aber die vorhandenen Beziehungen verallgemeinert, so wird der eigentliche Zugang zu näherem Verständnis verschüttet: durch die ganze auf ihm lastende Tradition bleibt der neuromantische Symbolismus von der Kunst des frühen neunzehnten Jahrhunderts wesenhaft geschieden. Die Romantik gelangte aus der Idee zur Welt als einem seelischen Inhalt, der Symbolismus aber knüpft unmittelbar an die naturalistische Außenwelt, an das Gegenständliche, an, das Problem dieser Kunst liegt

darin, daß sie dem seelischen Individuum innerhalb dieser Welt und aus dieser Welt einen neuen Raum schaffen wollte[25]). Die individualistische Verfeinerung und Zerfaserung aber machte einen neuen Mythos — ein gemeinsames Zentrum innerlichsten Erlebens — von vornherein unmöglich. (So wurde fremde, antike Mythologie wiedererweckt, aber es blieb bei der psychologischen Stilisierung des Stofflichen in einzelnen Gestalten wie Narziß, Orpheus usw.)

Die Umformung der zersetzenden Wirklichkeit und gleichzeitig damit die Neuwertung des seelischen Individuums als seine eigentliche Aufgabe erreichte der Symbolismus durch die Wiederbeseelung der toten, in Einzelheiten des Gegenständlichen auseinandergefallenen Welt. Aber diese Beseelung erfolgte von unten her, sie ging vom einzelnen Ding aus, das zum seelischen und geistigen Symbol erhoben wird. Die metaphysische Wertbeziehung fehlt, alle Dinge, gerade das tote Ding in seiner völligen Isoliertheit, und selbst die widerliche Wirklichkeit, können zu symbolischer Bedeutsamkeit erhoben werden. Immer ist es die Seele eines Einzelnen — gemeinsam ist nur das neue Fühlen —, die hinter solchen Symbolen steht. Rilke sollte es auf dem Wege seiner Entwicklung gelingen, das Gegenständliche und unsicher Schweifende dieses Symbolismus zu überwinden, aus der décadence wirklich zu einer neuen Religion innerlichsten Menschentums zu gelangen: im Gleichnis seines Malte Laurids Brigge, der nach Vollendung seines Duldens und Leidens in der Welt der zersetzenden Wirklichkeit zuletzt wie ein seliger Märtyrer mit der Krone der höchsten Liebe gekrönt wird, hat uns der Dichter diesen Weg gewiesen.

Es wäre falsch, wollte man den Einfluß des Symbolismus auf den jungen Rilke hier schon allzu hoch werten. Er bedeutet ihm lediglich eine Stufe auf dem Wege zu sich selbst, die Lösung aus dem Zwange des rein Gegenständlichen und die Befreiung der Stimmung.

Die deutsche Richtung der Neuromantik, die von Hugo von Hofmannsthal vornehmlich vertreten wurde und die auch der junge Stefan George pflegte in praeraffaelitischem Idealismus, hatte eine Form geschaffen, in der das Zeitgefühl sich aufs bestimmteste ausprägte und die Dinglichkeit der Außenwelt symbolisch neu bestimmte. Ein müder, die Welt verklärender

Schönheitskult schreckte vor weitgehenden Folgerungen der französischen Symbolisten zurück, seine Richtung war einseitig idealisierend, in den Anfängen stand ihm die formale Meisterschaft als künstlerische Idee durchaus im Vordergrund. Rilke mußte sich nach seiner Begabung angezogen fühlen von der schweren Pracht des Wunderbaren und Traumhaften, die sich entfaltete in einer sorgsam abgetönten, feierlich fließenden Sprache, die seltene Dinge und Kostbarkeiten in Klängen und Bildern häufte vor einem dämmernden Hintergrund ungewisser Ahnungen. So feierte Stefan George die Weihe des Lebens durch die Schönheit in den prunkenden Versen von „Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal“:

„All unsres Volkes neuen Söhnen hold
spielt durch ein Jahr der Traum in Blau und Gold.“

Und Hugo von Hofmannsthal, der ganz ästhetischem Genießertum verfiel, entfaltet in seinem „Tor und Tod“ und „Tod des Tizian“ einen schwelgerischen Bilder- und Klangreichtum, der in dem „Geheimnis zweifelhafter Lichter“ (Tod des Tizian) sich selbst erschöpft [26]).

Rilke ging als Einzelner den Weg seiner Zeit und weit über deren Grenzen hinaus, unabhängig von ihr nur Eindrücke aufnehmend, die sich sogleich zu allereigensten Momenten der Entwicklung umformten; daß auch er von dieser deutschen Neuromantik erfaßt wurde, beweisen die sicher schon sehr frühen, noch ganz im Gegenständlichen befangenen Gedichte „Im Dom“ und „In der Kapelle Sankt Wenzels“.

In der Kapelle St. Wenzels.

„Alle Wände in der Halle
voll des Prachtgesteins; wer wüßte
sie zu nennen: Bergkristalle,
Rauchtopase, Amethyste.

Zauberhell wie ein Mirakel
glänzt der Raum im Lichtgetänzel,
unterm goldnen Tabernakel
ruht der Staub des heilgen Wenzel.

Ganz von Leuchten bis zum Scheitel
ist die Kuppel voll, die hohle;
und der Goldglast sieht sich eitel
in die gelben Karneole.“ (S. 17.)

Im Dome.'

„Wie von Steinen rings, von Erzen
weit der Wände Wölbung funkelt,
eine Heilge, braungedunkelt,
dämmert hinter trüben Kerzen." (S. 16, Str. 1.)

Noch im ersten ist der an älteren Vorbildern geschulte Rhythmus dem Ganzen durchaus unangemessen, und die Dinge (Edelsteine und Kostbarkeiten), die sich einfach aneinanderreihen, sollen noch in ihrer Gegenständlichkeit allein die Stimmung wecken.

In dem zweiten Gedicht treffen wir schon die weiche Aufeinanderfolge der klingenden, in sich geschlossenen Verse, die in ihrem getragenen Fließen charakteristisch für die Sprachgestaltung Stefan Georges sind. Ebenso in dem bereits zitierten Gedicht „Ein Adelshaus", hier aufs schärfste kontrastierend mit der einfachen Schilderung des Unbedeutenden:

„Das Adelshaus mit seiner breiten Rampe:
wie schön will mir sein grauer Glast erscheinen.
Der Gangsteig mit den schlechten Pflastersteinen
und dort, am Eck, die trübe fette Lampe."

Wenn hier die Schilderung sich noch vordrängt, wurde uns in dem Gedicht „Im Dom" deutlich, wie allmählich bildmäßige Zusammenhänge diese abzulösen suchen; der Klang schmiegt sich dazu dem Bilde an, wenn er ihm auch noch untergeordnet bleibt. In solchem Zusammenhang bekommt die Alliteration ihre Bedeutung, die Wirkung des Bildhaften klangmalerisch zu heben:

„*w*eit der *W*ände *W*ölbung funkelt".

Das Bild, das sich mit dem Klang zu einer Einheit verbindet, ist das Neue, das die deutsche Neuromantik ihm erschloß, und das nun an die Stelle des Gegenstands und der aneinander gereihten Gegenstände tritt [27]). Eine werdende Einheit deutet sich darin an. Im Bilde [28]) vereinigen sich Gegenständlichkeit und subjektives Empfinden, und das klanglich getragene Stimmungsbild der Neuromantik in Deutschland, wie es besonders bei Hugo von Hofmannsthal herrscht, bedeutete für den jungen Rilke eine Verschmelzung der Gegensätze in einer allerdings noch fremden Form, die aber gerade durch die Verbindung mit dem sprachmusikalischen Element für ihn Möglichkeiten zu

späterer eigener Entfaltung bot. Allmählich wächst dann das Bild aus dem Gegenständlichen ganz heraus und wird — schon hier mehr als bloße Anschauung — zu neuromantischer Symbolik und Beseelung. In „Maitag" fließt deutlich merkbar die schlicht-idyllische Zuständlichkeit Theodor Storms mit Bildern, die in ihrem Prachtaufwand an seltenen Klängen und in ihrer satten Stimmungsfülle der Neuromantik entlehnt sind, zusammen:

Maitag.

„Still! — Ich hör, wie an Geländen
leicht der Wind vorüberhüpft,
wie die Sonne Strahlenenden
an Syringendolden knüpft.

Stille rings. Nur ein geblähter
Frosch hält eine Mückenjagd,
und ein Käfer schwimmt im Äther,
ein lebendiger Smaragd.

Im Geäst spinnt Silberrhomben
Mutter Spinne Zoll um Zoll,
und von Blütenhekatomben
hat die Welt die Hände voll." (S. 46.)

Reale Gegenständlichkeit stand neben Beseelung unausgeglichen in dem „Alten Hause" — die Dämmerstunde, die mit leisem Schritt vorbeigeht, neben der grünspangrünen Turmkuppel. Auf dieser Stufe der Bildhaftigkeit stehen sich noch anfangs reale Vergleichsbilder und solche der neuromantischen Sphäre gegenüber in dem Gedicht „Vom Lugaus" (S. 18):

„Dort seh ich Türme, kuppig bald wie Eicheln,
und jene wieder spitz wie schlanke Birnen;"

gegen:

„dort liegt die Stadt; an ihre tausend Stirnen
schmiegt sich der Abend schon mit leisem Schmeicheln."

In „Jaromir Vrchlický" ist das Bild nur Hintergrund reiner Selbstbetrachtung:

„Ich lehn im Armstuhl, im bequemen,
wo oft ich Ungemach vergaß,
müd nicken krause Chrysanthemen
im hohen Venezianerglas.

Ich las in einem Band Gedichte ..." (S. 31.)

Die Stimmung soll in ein klanglich abgestimmtes Bild zusammengezogen werden, aber eine wirkliche Einheit vermag sich

nicht durchzusetzen. Durch Reihung und Überlagerung von Bildern, die auf das Ganze einheitlich im Klang und Ausdruck bezogen sind, sucht der Dichter sie zu erreichen:

„Spannt über Blättergold Spätsommerhaar
sich draußen auch im Klosterhof Lorettos, —
vor einem Bild im Stile Tintorettos
steht selig still ein junges Liebespaar."
(Im Kreuzgang von Loretto, S. 32.)

Bestimmend wird, daß der Dichter, wie schon das Gedicht „Auf der Kleinseite" andeutete, die seelische Stimmung selbst durch den Klang in das Bild hineinkomponiert:

„Im müden Blau, im regungslosen
schwimmt fern der Mond."
„des Himmels abendblasse Scheiben."

Und auch durchaus unpoetische Wendungen, in der Alltagssprache abgegriffene und begrifflichstarre Worte werden von dieser neuromantischen Klangbeseelung schon erfaßt:

„Traumverloren
schwimmt im Geäst ein Klang in Moll,
und wir gehn fürder, alle Poren
vom Kraftarom des Morgens voll."

Noch drängt sich die subjektive Stimmung durch das Bild vor, statt in diesem aufzugehen, so in dem wehmutvollen Gedicht „Auf dem Wolschan. Am Abend des Tages von Allerseelen":

„Die dürren Äste übergittern
des Himmels abendblasse Scheiben;
und über Grüfte, reich mit Flittern
geschmückt, geht Wehmut, und es zittern
die Lichter durch das Blättertreiben.

Im müden Blau, im regungslosen,
schwimmt fern der Mond. Die Lebensbäume,
die seine blanke Stirne kosen,
sind schwarz. Der Duft von welken Rosen
schleicht her wie Geister toter Träume." (S. 41.)

Es zeigt sich darin das Widerspiel der Kräfte: gewaltsames Hindrängen zum Bild und dabei doch stimmungsmäßig-gegenständliches Schildern, was zu solchen Konflikten zwischen Anschauung und rein in übertragenem Sinn gemeintem Bild führt wie: die schwarzen Lebensbäume, die die blanke Stirn des Mondes umkosen, der im regungslosen Blau schwimmt. Eine Bildver-

bindung steht dahinter verborgen: die Wellen, die den Schwimmer umspülen, aber da sich die einzelnen Züge nicht zur Einheit fügen wollen — einer widerspricht dem anderen —, so wirkt das Ganze noch ungeschickt, dazu in Verbindung mit anderen gewaltsamen Bildern, etwa dem Rosenduft, der wie Geister toter Träume umherschleicht. Die Bildung

„Zwischen zweien Grabzypressen
hängt der Mond wie ein Tam—Tam." (S. 41, II.)

ist ebenso aufzufassen und zu werten.

Die Vielheit der Bilder, die nur die Reihung des Gegenständlichen abgelöst hat, verhindert eine Einheit, die erst durch die Zusammenfassung in einem Symbolbild vollzogen werden kann. Im letzten Beispiel wurde uns dies deutlich, und wie sich auch schon schwach und noch unvollkommen eine solche Einheit hinter der Bilderfülle anzubahnen beginnt.

Dadurch konnte das Bild aber erst echtes Symbol werden, daß es die Stimmung wirklich ganz in sich einschloß und ihr einen gültigen, über bloße Zufälligkeit hinausgehenden Ausdruck gab [29]). Nur in vereinzelten Fällen hat die deutsche Neuromantik diese Wendung bewußt mitgemacht. Für Rilke bedeutet dieser letzte Schritt — die Überwindung des Bildes durch das Symbol — die Befreiung des gebundenen Subjekts. Das Eingehen des Bildes als Symbol in die geistige Sphäre der eigenen Stimmung vollzieht sich in dem Gedicht:

„Träume scheinen mir wie Orchideen. —
So wie jene sind sie bunt und reich.
Aus dem Riesenstamm der Lebenssäfte
ziehn sie just wie jene ihre Kräfte,
brüsten sich mit dem ersaugten Blute,
freuen in der flüchtigen Minute,
in der nächsten sind sie tot und bleich.
Und wenn Welten oben leise gehen,
fühlst du's dann nicht wie von Düften wehen?
Träume scheinen mir wie Orchideen." —
(Der Träumer II, S. 57.)

Ein typischer Zustand reinster und weitester Stimmung, wie sie den Dichter auf dieser frühen Stufe durchaus bestimmt: „Träume" verbindet sich aufs Innigste mit einem Bilde. „Orchideen" ist Bild im neuromantischen Sinne, denn es ist einmal durch den vollen Klang bedingt, dann aber knüpft sich daran

schon die symbolische Bedeutung einer noch ungewissen Seltsamkeit, Kostbarkeit, Üppigkeit, die erst durch die Beziehung Träume entschleiert wird; die Symbolik ist darin gebunden.

„Träume scheinen mir wie Orchideen" ist das Bildhaftwerden des Stimmungs- und Seelenzustandes in dem auf ihn abgetönten symbolisierten Gegenstande. Noch besteht Zweigliedrigkeit, aber das Seelische ist führend. Dann schlingen sich die Glieder ganz ineinander: das Bild „Orchideen" geht in „Träume" ein, es wird in allen seinen Teilen davon durchdrungen und gefüllt, umgekehrt sucht das Motiv „Träume" selbst wieder nach bildhaft-symbolischem Ausdruck in ihm. So hat sich am Schluß das Bild vollkommen in den seelischen Zustand hineinverwandelt:

„Und wenn Welten oben leise gehen
fühlst du's dann nicht wie von Düften wehen?
Träume scheinen mir wie Orchideen. —"

Nicht wie später haben wir hier einen Symbolismus, der auf der inneren Beziehung zweier Größen aufbaut, um das reine Wesen zwischen ihnen zu erfassen. Zwar besteht zwischen „Träume" und „Orchideen" eine innere Beziehung, die durch die Bildentfaltung herausgestaltet wird, doch geht sie ganz in dem einen Beziehungsgliede „Träume" auf und weist nicht auf einen über beiden stehenden geistigen Zusammenhang. Das alles erfüllende Seelische — „Träume" — herrscht vor und das Bild „Orchideen" wird zu seinem Symbol. Das Ergebnis ist, daß das Bild noch mehr von seiner Geschlossenheit zugunsten der nun freiwerdenden reinen Stimmung verloren hat. Nicht wie in der Neuromantik eigentlich werden die Orchideen als Träume symbolisiert, sondern die seelische Stimmung Träumen drängt zum Bild und überwindet den inneren Gegensatz zwischen rein Geistigem und dem Bild als letzte Bindung an reale Gegenständlichkeit, indem sie das Bild zu ihrem eigenen symbolischen Abbild macht und in sich aufsaugt. Der Symbolismus in dieser Form gab dem Dichter die Möglichkeit den durch das Bild nicht vollends überbrückten Gegensatz zwischen seelischer Stimmung und Objekt durch das eigenmächtige Hereinziehen des Gegenstandes in die geistige Sphäre zu überwinden. Nur durch diese Deutung scheint es erklärlich, daß auf der unmittelbar folgenden Stufe der Symbolismus wieder ganz zurücktritt, oder

besser: daß er wie alles Bisherige als ein formbildendes Ferment eingeht in einen neuen Entwicklungszusammenhang. Auf diese Weise schwillt der Strom der werdenden Dichtung unaufhörlich an, und immer schwerer wird es, Einzelnes in ihm gesondert zu erkennen.

In dem Prozeß der Befreiung der reinen inneren Stimmung hat das eigene Formstreben festere Wurzeln geschlagen. Der Überwindung des Gegenständlichen muß notwendig der Ausbau einer Form folgen, die den Dichter aus der Abhängigkeit in fremder Form herausführt. Bisher war die Stimmung die Kraft, die die Entwicklung bestimmte, sie lehnte sich an ihr gemäße fremde Form an, um Ausdruck zu gewinnen, eine Einheit der Form, noch dazu eine eigene, in der die notwendige innere Bindung aller Größen des Schaffens zum Kunstwerk sich vollzieht, ist noch nicht erreicht.

3. Romantische Stimmungslyrik.

Auf der letzten Stufe seiner abhängigen Jugendlyrik findet Rilke eine Formeinheit, die noch nicht seine eigene ist, aber eine solche, in die seine Stimmung sich einfügt. In der Anlehnung an die Romantik geht er zum letzten Mal eine Bindung ein, um aus ihr zu seiner Kunst emporzureifen [30]).

Aus der Vorliebe für das Wunderbare und Geheimnisvolle hatte sich das Gefühl für die Dämmerung, der Traum, herausgelöst und der feinfühlende Sinn für alle Übergänge hatte das Grobgegenständliche übersponnen. Daneben wurde das Drängen nach Ausweitung aller Grenzen merkbar, der Wille, sich in größere Kreise einzureihen. Das, was er in der Romantik gestaltet fand, war die unbedingte Vorherrschaft der reinen Seelenschwingungen über allem Außen und die Freiheit des schaffenden, am Kleid der unendlichen Gottheit mitwebenden Subjekts, das sich nur in der größten Weite eines überragenden Allgemeinen gebunden fühlte. So ist es zu verstehen, daß der Dichter in einer neuen Stimmungslyrik sich die Form der Romantik vollkommen aneignete. Die ausgeprägte Neigung zum Bild und zur Klangcharakteristik, sowie die Rolle, die das Symbol weiterhin spielt in der Einordnung unter die neue übernommene Formeinheit, sind uns Zeugnis dafür, daß sich diese aus den

früheren Stufen herausentwickelt hat. Und vor dem bewußten Hinlenken zur Romantik finden wir im Keime die Tendenzen verborgen, die erst durch sie freiwerden und Form werden können.

Wir sahen, wie die objektive Gegenständlichkeit anfangs die freie Entfaltung der Stimmung einengte. Die Einheit der Stimmung konnte nun aber, bei Verzicht auf jedes Formschaffen noch, dadurch erreicht werden, daß Stimmung und Gegenständlichkeit in entsprechende Beziehung zueinander gebracht wurden. Nicht durch Aufhebung des Gegenstandes im Bild der Neuromantik und im Symbol, sondern, indem man, den sentimentalen Realismus der ersten Anfänge fortführend, über den einzelnen Dingen eine Stimmungseinheit schuf, die einerseits stark genug war, noch durch das rein Gegenständliche hindurchzuscheinen, und die andrerseits auch die subjektive Stimmung einschloß.

Der Dichter erreicht dies, indem er seine Stimmung hineinversenkt in einen allen Dingen übergeordneten Sinnzusammenhang, in dem auch das Gegenständliche noch aufgehen muß. Dieser Zusammenhang wird ihm gegeben durch das Werden zwischen den Dingen, den Fluß des geistig aufgefaßten Geschehens zwischen den natürlichen Zuständen oder, mit anderen einfachen Worten, durch das Leben der umgebenden Natur, wie die Seele des Menschen es widerspiegelt.

Von den einzelnen und abgesonderten Dingen und Zuständen geht er zu dem Allgemeinen, was über ihnen in seiner Seele existiert, und er sucht die von seiner eigenen Stimmung so durchdrungene und erweckte Natur wiederum bildend zu erfassen in einem Moment der Einheit, wo seine Anschauung die Identität der Stimmung des Innern mit dem Außen am klarsten erkennt. [Deshalb ist der Frühling Ausdruck der Liebessehnsucht, der Herbst Gefühl der Reife, der Trauer oder der Todesahnung je nach der besonderen inneren Stimmung, und bei jedem Dichter hat die Naturlyrik einen anderen Stimmungsakzent.]

Rilkes frühe, subjektiv begründete Naturlyrik sucht die eigene Stimmung im Allgemeinen, aber sie trägt noch in ausgesprochener Weise die Züge der Gegenständlichkeit und der Bildhaftigkeit, auch hier ist die Reihung von Einzelheiten das

Bezeichnende. Uneinheitlich im ganzen ist das Gedicht „Der Novembertag“:

„Kalter Herbst vermag den Tag zu knebeln,
seine tausend Jubelstimmen schweigen;
hoch vom Domturm wimmern gar so eigen
Sterbeglocken in Novembernebeln.

Auf den nassen Dächern liegt verschlafen
weißes Dunstlicht; und mit kalten Händen
greift der Sturm in des Kamines Wänden
eines Totenkarmens Schlußoktaven.“ (S. 26.)

Es verkörpert die allgemeine Stimmung der Melancholie im Herbst, aber neuromantisch-symbolische Züge stehen neben einfacher Schilderung:

„auf den nassen Dächern liegt verschlafen
weißes Dunstlicht“

„mit kalten Händen
greift der Sturm in des Kamines Wänden
eines Totenkarmens Schlußoktaven.“

und am Anfang die Beseelung:

„Kalter Herbst vermag den Tag zu knebeln.“

Wesentlich geschlossener ist:

Herbststimmung.

„Die Luft ist lau, wie in dem Sterbezimmer
an dessen Türe schon der Tod steht still;
auf nassen Dächern liegt ein blasser Schimmer,
wie der der Kerze, die verlöschen will.

Das Regenwasser röchelt in den Rinnen,
der matte Wind hält Blätterleichenschau;
und wie ein Schwarm gescheuchter Bekassinen
ziehn bang die kleinen Wolken durch das Grau.“ (S. 55.)

Ohne den Rahmen zu sprengen, sucht es einzig, die Stimmung in der Natur als die tragende Einheit zu erfassen. Anfänglich stehen noch Parallelvergleiche neben der Naturschilderung, die das Element der melancholischen Sterbestimmung ganz daraus hervorheben und unterstreichen (Str. 1). Im folgenden jedoch wird die Stimmung dann in die Natur hineinverlegt, sie geht in deren Dinge selbst über. Die anfangs bloß stimmungserzeugende Klangmalerei verbindet sich jetzt aufs engste mit dem

wirklichen Klang der Dinge und die Einheit wird eine unzerstörbare:

„Das Regenwasser röchelt in den Rinnen."

Der in der ersten Strophe parallel nebenhergeführte Vergleich fügt sich jetzt in dieselbe Anschauungssphäre ein, ein Glied kann das andere, in dem gemeinsamen Rahmen gehalten, vertreten:

„Und wie ein Schwarm gescheuchter B e k a s s i n e n
ziehn bang die kleinen W o l k e n durch das Grau."

Wie sich allmählich die Glieder zur Einheit fügen, wird deutlich, wenn man aus der ersten und der zweiten Strophe einander gegenüberstellt:

„Die Luft ist lau wie in dem Sterbezimmer
an dessen Türe schon der Tod steht still."
(Zweigliedrig.)
„der matte Wind hält Blätterleichenschau."
(Eingliedrig.)

Was im ersten Vers in Bild und Vergleich auseinandergelegt wird, ist im zweiten in das Ding selbst konzentriert.

Dingliches und Geistiges entsprechen sich unter dieser Einheit der Stimmung, solche Wortzusammenziehungen wie „Blätterleichenschau" werden dadurch erst recht erklärt.

Aber über ausgesprochene Stimmungslyrik erhebt sich diese Dichtung noch nicht. Die in den einzelnen Dingen verfließende Stimmung der Natur suchte der Dichter zu bannen und um einen symbolischen Mittelpunkt zu konzentrieren, indem er sie als ein beseeltes Wesen auffaßt. Diese Beseelung ist die genaue Entsprechung zum Symbol, das die Vielheit der Gegenstände und Bilder überwand. So wird der Sommerabend zum fiebernden Kranken, aber da Einzelnes: Büsche, Glühwürmchen, Rose, noch selbständig daneben treten, wird die Einheit wieder aufgehoben.

Sommerabend.

„Die große Sonne ist versprüht
Der Sommerabend liegt im Fieber,
und seine heiße Wange glüht.
Jach seufzt er auf: „Ich möchte lieber ..."
Und wieder dann: „Ich bin so müd ..."

Die Büsche beten Litanein,
Glühwürmchen hangt, das regungslose,

dort wie ein kleines Licht hinein;
und eine kleine weiße Rose
trägt einen roten Heiligenschein." (S. 67.)

[In dem Gedicht „Im Herbst" (S. 97) ist es ähnlich, einzelne Glieder — Berg, Sonne — sind gleichmäßig nebeneinander beseelt und die subjektive Stimmung hat in diesem rein als Bild konstruierten Gedicht keinen Platz mehr.] Erst in den beiden Abendgedichten, denen die Vorstellung vom König Abend zugrunde liegt, wird durch die Beseelung der Natur eine Einheit.

Noch auf früherer Stufe steht das erste Gedicht und verrät Beziehungen zum Formalismus von „Auf der Kleinseite".

Abend.

„Der Abend naht. — Die klare Zone
der Stirne schmückt ein goldner Reifen,
und tausend Schattenhände greifen
verstohlen nach der roten Krone.

Die ersten blassen Sterne liebeln
ihm zu; er steht hoch am Hradschine
und schaut mit ernster Träumermiene
die Türme und die grauen Giebeln." (S. 40.)

Das zweite hingegen ist schon wesentlich fortgeschrittener. Der Beseelung der Stimmung „Abend" steht ein Vergleichsbild gegenüber, ohne daß die Einheit verloren ginge: der König Abend und der König Balthasar, der der Madonna und ihrem Kinde goldene Geschenke bringt.

König Abend.

„Wie König Balthasar einst nahte,
die Stirn vom Kronenreif erhellt,
so tritt im purpurnen Ornate
der König Abend in die Welt." (S. 47.)

Dann fließt das Bild des Königs Abend allmählich ganz über in das Bild des morgenländischen Weisen über das beiden Gemeinsame, den Stern — Abendstern = Verkündigungsstern.

„Der erste Stern führt ihn wie jenen
bis an den fernsten Hügelsaum;
dort findet Mutter Nacht er lehnen
mit ihrem Kind im Arm, dem Traum."

Hier wird nicht mehr im Parallelvergleich zurückgegriffen, sondern es findet Bildverschmelzung in einer neuen Einheit statt. Ohne daß es gesagt zu werden brauchte, ist die Mutter Nacht die

Madonna, die das Christuskind, den Traum, in ihren Armen hält. Wenn hier noch ein bildsymbolischer Parallelismus verborgen nachklingt, so wird im Folgenden der Parallelismus ganz in die Einheit reiner Symbolik aufgelöst.

„Dem bringt er just, wie jener Weise
des Orients, das Gold, gehäuft. —
das Gold, das uns der Knabe leise
erlösend in den Schlummer träuft."

Das Zusammenziehen zur Einheit — wie wir sie ähnlich in dem Gedicht „Träume scheinen mir wie Orchideen" fanden — ist für diese Stufe, die den romantischen Einfluß vorbereitet, besonders wichtig.

Da dieser Einfluß, wie schon gesagt, die Übernahme der romantischen Formeinheit in ihrem ganzen Umfang bedeutet, müssen alle eigenen Formmöglichkeiten, die sich in ihren Anfängen bisher herausentwickelt hatten, hinter der neuen Führerschaft zurücktreten, um aus ihr erst das Letzte, Entscheidende zu empfangen. Durch die Folge der Abhängigkeiten: sentimentaler Realismus — deutsche Neuromantik — (früher) Symbolismus — Romantik wird der Weg der Entwicklung Rilkes zur eigenen Form deutlich.

Das für den Dichter Entscheidende, was schon seit den ersten Versuchen keimte, aber durch die Romantik in ihm erst zu vollem Leben erweckt wurde, war die Auffassung von der schöpferischen Sprache als Melodie des eigenen Innern, die in der größeren Harmonie der gesamten Welt mitklingt. In dieser über alle Dinge hinflutenden Melodie, in der die reine Innerlichkeit des eigenen Selbst in das Allgemeine sich hinausströmt, fand die Romantik die Vereinigung alles Gegensätzlichen und die Aufhebung aller festen Grenzen in einer wirklichen Formeinheit.

„Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen
Triffst du nur das Zauberwort."

Eichendorff wollte dies schlummernde Lied der Welt durch sein Dichterwort wecken, und gerade an ihn lehnt sich Rilke an, er ahmt die fließende Melodie seiner Sprache nach, läßt sie ganz

zur Form der eigenen Stimmung werden, und neuromantische klingende Bilder erfüllen sie mit ihrer Leuchtkraft:

„Die falben Felder schlafen schon,
mein Herz nur wacht allein;
der Abend refft im Hafen schon
sein rotes Segel ein.

Traumselige Vigilie!
Jetzt wallt die Nacht durchs Land;
der Mond, die weiße Lilie,
blüht auf in ihrer Hand." (S. 75.)

Neu entfaltet sich unter dem Einfluß von Eichendorffs Romantik der Gefühlston der Sehnsucht, ausgelöst durch das Hineinversenken des Ichs in das tiefe und weite Leben der Natur. Wie bei Eichendorff die Mondnacht die Sehnsucht nach der vollen Vereinigung erweckt:

„Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande
Als flöge sie nach Haus",

so drängt auch bei Rilke das hingebende Naturgefühl zu solcher Sehnsucht:

„Am offnen Stubenfenster lehn ich
und träume in die Nacht hinauf;
das Mondlicht windet silbersträhnig
sich um den schwarzen Kirchturmknauf.

Sehn wenig Welten aus den Fernen
auch durch den engen Hof ins Haus, —
es füllte Licht von zehen Sternen
ein ganzes, dunkles Leben aus." (S. 75.)

Der engste Anschluß an die Romantik wird dann erreicht in dem Liede, das die Gegenständlichkeit ganz fallen läßt und reine Seelentöne erklingen läßt, ganz wie ein Gedicht der im Idealismus wurzelnden Kunst, die das Leben in seinen seelischen Tiefen erschließen wollte:

„Weltenweiter Wandrer,
walle fort in Ruh ...
(aufsteigend)
also kennt kein andrer
Menschenleid wie du.
(absteigend)

Wenn mit lichtem Leuchten
du beginnst den Lauf,
schlägt der Schmerz die feuchten
Augen zu dir auf.

Drinnen liegt — als riefen
sie dir zu: Versteh! —
tief in ihren Tiefen
eine Welt voll Weh ...

Tausend Tränen reden
ewig ungestillt,
und in einer jeden
spiegelt sich dein Bild!" (S. 125.)

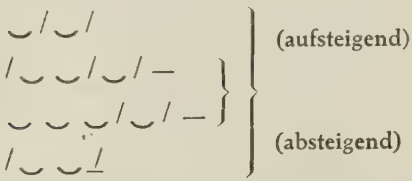
Die Melodie allein trägt dies Gedicht, es ist ganz zu Musik geworden. In regelmäßigem Auf und Ab des echten Liedes fluten die Verse wie Wellen gegen- und auseinander, und durch Alliterationen wird der niemals unterbrochene melodische Fluß verstärkt. Alles Bildhafte, alles Symbolische, vielmehr noch alles Gegenständliche tritt zurück hinter dieser reinen Melodie, in der die ursprünglichen Schwingungen der Seele freien Ausdruck suchen. Es sind Töne des jungen Goethe, die — ganz im romantischen Sinne abgewandelt —wie von fern hineinklingen. Das Lied an den Mond könnte man vergleichend daneben stellen.

Das Volkslied in seiner Einfachheit, ganz Melodie des Inneren, wie es sich den Romantikern vor allem erschlossen hatte, wird jetzt auch von Rilke erfaßt. Die weiche, träumerische Schwermut des böhmischen Volkes, seines Volkes, klingt auf in der „Volksweise". [Sicher steht sie der Abfassung nach schon vor „Weltenweiter Wandrer".] In der äußersten Schlichtheit und dem Verzicht auf alle Wirkungen, die jenseits der Melodie liegen, wird der Liedcharakter ganz deutlich. Die Melodie erfaßt alles; so ist auch der vielleicht etwas befremdliche Reim Kartoffeljäten: späten rein musikalisch aufzufassen und jede andere Vorstellung muß schweigen.

„Mich rührt so sehr
böhmischen Volkes Weise,
schleicht sie ins Herz sich leise,
macht sie es schwer.

Wenn ein Kind sacht
singt beim Kartoffeljäten,
klingt dir sein Lied im späten
Traum noch der Nacht.

Magst du auch sein
weit über Land gefahren,
fällt es dir doch nach Jahren
stets wieder ein." (S. 61.)



Jede Strophe ist in sich abgeschlossen und gleichförmig komponiert. Während wir umschließenden Reim haben, gehören immer zwei Verse zusammen; 1 und 3 sind offen und fließen über in 2 und 4, das erste zusammenfließende Verspaar ist aufsteigend, das zweite absteigend, stufenweise, bis zum Verklingen.

Über bloße Stimmungslyrik beginnt die an der Romantik geschulte Jugendkunst Rilkes von nun an hinauszugehen. Welch bedeutende Rolle die späte Romantik im frühen Schaffen spielte, beweist die große Zahl der Lieder und Gedichte von „Traumgekrönt" — Naturlyrik und Lieder im Volkston, immer auf die eigene Person bezogen.

„Eine alte Weide trauert
dürr und fühllos in den Mai, —
eine alte Hütte kauert
grau und einsam hart dabei.

War ein Nest einst in der Weide,
in der Hütt ein Glück zu Haus;
Winter kam und Weh, — und beide
blieben aus ..." (S. 112.)

In Sinn und Ton lehnt er sich ganz an das Volkslied an in „Die Rose hier, die gelbe". Das Mädchen legt die Rose auf des Geliebten Grab, ihre Tränen werden den Tautropfen an den Blütenblättern verglichen. Oder er ahmt das Volkslied direkt nach:

(Justinus Kerner.)
„Dort unten in der Mühle
Saß ich in süßer Ruh'
Und sah dem Räderspiele
Und sah den Wassern zu."

„Du müde, morsche Mühle,
dein Moosrad feiert Ruh,
aus der Olivenkühle
schaut dir der Abend zu."
(S. 204.)

Ganzheiten will der Dichter jetzt bilden anstelle des Einzelnen, durch die Sprache, die fähig ist, die Welt aus sich heraus neu zu gestalten. Ein solcher Versuch, durch die schöpferische Sprache[31]) ein Ganzes über die Gegenständlichkeit und bloße Bildlichkeit hinaus zu erfassen, der, durch die Romantik geweckt, seine Wurzeln in der Naturstimmungslyrik hat und in der Nachwirkung über die Romantik hinausgreift, ist das vorletzte Gedicht von „Larenopfer": „Mittelböhmische Landschaft".

Bisher war die Naturlyrik durch die Stimmung begrenzt gewesen (Herbststimmung). Hier nun wird die Landschaft als solche, ihr dem nüchternen Auge sich darbietendes Bild durch die Sprache geformt; aber sie existiert nicht als Bild vor der Sprache, sodaß dieser nichts bliebe als Beschreibung, sondern das Gedicht schafft das Bild erst in geschlossener Sprachform, die Landschaft wird vor uns in der Sprache gemalt. Rilke verfolgt sprachlich-akustisch dieselben Tendenzen, denen die frühimpressionistische Landschaftsmalerei durch Komposition im Rahmen, Licht und Farbe nachging. Alle einzelnen Verse, die in ihren verschiedenen fallenden und steigenden Rhythmen gegeneinander variieren, spiegeln den Schaffensprozeß, der dem des Malers genau entspricht. Hintergrund, Mittelgrund und Vordergrund läßt der Dichter allmählich durch die Sprache vor uns entstehen. Der Hintergrund, sprachlich als ein Ganzes abgeschlossen, malt die verfließende Ferne alliterierend und in tiefer voller Vokalisation.

(Hintergrund.)

Fern dämmert *w*ogender *W*älder
beschatteter Saum.

Während Breite und Fülle der Sprache hier besonders in der Tiefe liegt, fließt im sich anschließenden Mittelgrund der neu anhebende Sprachrhythmus umgekehrt zu größerer Deutlichkeit und Breite nach vorn.

Dann unterbricht
nur hie und da ein Baum
die falbe Fläche hoher Ährenfelder.

(Mittelgrund.)

Ungenau umrissen war der Hintergrund: nur ein in der Ferne verdämmernder Wäldersaum. Hier im Mittelgrund heben sich jetzt die einzelnen größeren Flächen und Dinge heraus, die im

Bilde die Aufgabe haben, die Ferne zu bezeichnen, den Abstand von vorn nach hinten und umgekehrt festzulegen. Im Vorgrund endlich, der sich sprachlich wieder in Übergängen aus dem Mittelgrund entwickelt — die sprachschaffende Absicht wird in dieser Wiederholung unbedingt deutlich — erscheinen die kleinen Dinge innerhalb der großen Flächen und Umrisse im hellsten Licht: Kartoffeln, Gerste.

Im hellsten Licht
keimt die Kartoffel; dann
ein wenig weiter Gerste, bis der Tann das Bild begrenzt.

(Vorgrund.)

Im Mittelgrund waren die räumlichen Messungen, die im Hintergrund ganz zurücktraten, noch ungenau:

„nur hie und da ein Baum."

Jetzt werden die kleinen Entfernungen der klargezeichneten Dinge, an denen der Blick entlang gleitet, deutlich:

„dann ein wenig weiter ... bis der Tann ..."

Nach dieser Festlegung des Vorgrundes in seiner bestimmten Räumlichkeit: Gersten- und Kartoffelfelder, Tannenwald, wird das Bild in seinen Einzelheiten ergänzt:

„Hoch überm Jungwald glänzt
so goldig-rot ein Kirchturmkreuz herüber,
aus Fichten ragt der Hegerhütte Bau"

um dann mit dem sich darüber wölbenden Himmel abzuschließen:

„und drüber
wölbt sich ein Himmel, blank und blau."

Vielleicht wird die Frage gestellt, was dies so ganz zum Bilde gewordene Gedicht in dem Kreise der romantischen Lyrik Rilkes solle. Es gehört auch nur indirekt in diesen Zusammenhang. Wir erkannten starke Anregungen durch die impressionistische Malerei, doch beschränkten sich diese auf die Anschauung des Künstlers, ohne seine lyrische Formentwicklung in entscheidendem Maße zu beeinflussen. [Es wird an anderer Stelle zu behandeln sein, welche Rolle der Impressionismus in der frühen Prosa Rilkes spielte.] Das Gedicht wurde an diese Stelle in der Entwicklung gerückt, da es nicht in direkten Zusammenhang mit den früher zitierten, die Romantik langsam anbahnenden Naturstimmungsgedichten gehört. Denn diese

setzten noch nicht die Sprache so als eigene schaffende Größe voraus, wie sie sich dem Dichter in der romantischen Melodie erschlossen hatte, in ihnen beherrscht vielmehr noch die Stimmung die Sprache.

„Mittelböhmische Landschaft" ist ein ähnlicher Höhepunkt, wo die reine Form, sich selbst objektiv geworden, heraustritt, wie das Gedicht „Auf der Kleinseite" und später „Tenno". Sie sind für die Gliederung der ganzen Entwicklung äußerst wichtige Einschnitte und bezeichnen den Weg vom Gegenständlichen zum Bild und zur Musik der Sprache. Hier haben wir nicht eine Melodie, in der die eigene Stimmung vernehmbar schwingt, sondern die eigene Melodie eines vom Subjekt unabhängigen Ganzen wird sprachlich erfaßt. In der absichtlichen Bildeinschränkung ist sie keine sehr eindringliche, aber daß sie durchaus einheitlich und tragend ist, das kommt in der Verflechtung der gesonderten Teile durch die fließende Sprache zum Ausdruck, durch den Reim werden die einzelnen Bildgründe zusammengezogen.

Saum: Baum; unterbricht: Licht;
begrenzt: glänzt; herüber: drüber.

Alle Teile sind dadurch so ineinandergeschoben, daß trotz sorgfältigster Komposition sich doch nicht das Bildhaft-Klare in bloßer Schilderung aufdrängt, sondern das Bild, wie es dem Auge sich darbietet, ist in Sprache umgeformt und — sogleich ein weiterer Schritt — als eine einheitlich fließende Melodie gestaltet. Die neue Objektivität im Sprachschaffen weist über die romantische Stufe bereits hinaus, so sehr dies Gedicht andrerseits bei der Anteilslosigkeit des Subjekts an die vorromantische Stufe anknüpft.

Das Subjekt gerade hat eine neue Bedeutung erfahren. Es herrscht nicht mehr eine ungewiß schweifende Stimmung, die sich krampfhaft auszudrücken sucht, auch nicht mehr zufällige Reflexion, sondern der Zusammenhang seiner eigenen Person mit dem Allgemeinen, die „Weltgedanken" bewegen den jungen Dichter jetzt. Der Gegensatz zur Welt der Anderen, in der Zwiespalt regiert, wird ihm empfindlich, und die Sehnsucht nach der Einsamkeit, die auch die Romantiker verherrlichten, wird laut.

„Wenn das Volk, das drohnenträge,
trabt den altvertrauten Trott,

möcht ich weiße Wandelwege
wallen durch das Duftgehege,
ernst und einsam wie ein Gott.

Wandeln nach den glanzdurchsprühten
Fernen, lichten Lohns bewußt; —
um die Stirne kühle Blüten
und von kinderkeuschen Mythen
voll die sabbatstille Brust." (S. 118.)

Sein Wille drängt zu einer neuen Welt in der Form, die er erst erschaffen muß:

„denn so ist sie, wie ich sie dachte."

Er sieht den Weg vor sich, den er als Schöpfer und Gestalter gehen muß, nachdem er allen Zwiespalt mit seinem Inneren und dem Äußeren überwunden hat.

„Mir ist: Die Welt, die laute, kranke,
hat jüngst zerstört ein jäh Zerstieben,
und mir nur ist der Weltgedanke,
der große, in der Brust geblieben.

Denn so ist sie, wie ich sie dachte;
ein jeder Zwiespalt ist vertost:
auf goldnen Sonnenflügeln sachte
umschwebt mich grüner Waldestrost." (S. 117.)

„Träumen" und „Lieben" sind die beiden Kreise von „Traumgekrönt", in denen das ganze romantische Schaffen des jungen Dichters seinen Ausdruck gefunden hat. Alles, was die früheren Stufen ihm brachten, geht auf in der einigenden Melodie. Das am Eingang stehende „Königslied" trägt deutlich die Züge der Neuromantik, wir dürfen sogar an den bestimmten Einfluß Stefan Georges denken, denn wir haben genau dessen zweigliedrige Verse mit den stark heraustretenden, meist alliterierenden Bedeutungshebungen. Während sich aber bei George Vers an Vers anreiht mit derselben Gleichförmigkeit der rhythmischen Bewegung, ein Glied auch im Ausdruck dem anderen gleichgeordnet, wird bei Rilke das fließende Auf und Ab, wie es der Melodie des Liedes eigen ist, führend, und auch die Hebungen verschieben sich, sodaß der Eindruck des Gleitens vollkommen wird.

Darfst das Leben mit Würde ertragen,
nur die Kleinlichen macht es klein;
— — — — — — —
Bettler können dir Bruder sagen,
und du kannst doch ein König sein."

In der zweiten Strophe wird die Melodie weitergeführt im Anschluß an das letzte Motiv „König", das aus der logischen Gleichsetzung zum vollen Bild erhoben wird:

„Ob dir der Stirne göttliches Schweigen
auch kein rotgoldener Reif unterbrach,
Kinder werden sich vor dir neigen,
selige Schwärmer staunen dir nach."

Die dritte Strophe führt nun vollends das Bild in die Sphäre des Symbolischen hinüber:

„Tage weben aus leuchtender Sonne
dir deinen Purpur und Hermelin,
und, in den Händen Wehmut und Wonne,
liegen die Nächte vor dir auf den Knien ..."

Diese Fortführung des Ganzen in einem Verlauf durch die Melodie, die in der letzten Strophe sich über alles erhebt und auch das Bild ausweitet, unterscheidet dies Gedicht wesentlich von einem Stefan Georges bei allen Ähnlichkeiten der Sprache und der Anschauung. Wie viel mehr geschlossen dessen Rhythmus ist, lehrt ein Vergleich:

„Nimm als lohn daß vor dir nur kranken
Die stolzen glieder zur urne gar,
Es ziemt nicht in irdischer klage zu wanken
uns die das los für den purpur gebar."
(Algabal S. 109.)

Auch die einfache Realistik der allerersten Anfänge bekommt neue Bedeutung durch die Melodie, so wird ein Idyll ganz in Tönen ausgesponnen:

Ein Dörfchen schlicht in des Friedens Prangen,
drin Hahngekräh;
und dieses Dörfchen verloren gegangen
im Blütenschnee.
Und drin im Dörfchen mit Sonntagsmienen
ein kleines Haus;
ein Blondkopf nickt aus den Tüllgardinen
verstohlen heraus.

Rasch auf die Türe, die angelheiser
um Hilfe ruft, —
und dann in der Stube ein leiser, leiser
Lavendelduft ..." (S. 110.)

Regelmäßig folgen sich ein kurzer und ein langer Vers. Je zwei solcher Paare bilden eine sprachliche Einheit, in der kurze und lange Verse untereinander reimen, sodaß man von Stimmenführung reden könnte. Dazu kommt wieder ein ganz einheitlicher Plan der fortschreitenden Entwicklung des Ganzen: Von dem Umfassenderen in der Gegenständlichkeit (Dorf, Haus) dringt der Dichter vor bis zu den kleinen Dingen (Tüllgardinen, Tür), und diese wieder lösen sich in das Unbestimmbare auf. Durch solche mit sprachmusikalischen Mitteln durchgeführte Komposition wird die Stimmung immer mehr in sich intensiviert aus der gegenständlichen Gebundenheit bis in das Allerfeinste, schon nicht mehr Faßliche hinein:

„und dann in der Stube ein leiser, leiser
Lavendelduft ..."

Das materiell Gegenständliche wird in seine zartesten Schwingungen im Raum aufgelöst, sodaß es, ins Atmosphärische übergehend, in dem Zusammenhang mit dem Allgemein-Seelischen zu verschweben trachtet. Was später dann vollends bedeutsam wird, beginnt schon hier durch die formende Kraft der Melodie seine Umrisse anzunehmen [32]).

Das Bild als solches wird ganz von der Melodie erfaßt in dem Nachtgedicht, das die von den Romantikern so geliebte Märchenstimmung des alten Parks, in dem beim silbernen Mondenschein die Fontänen rauschen, besingt:

„Die Nacht liegt duftschwer auf dem Parke,
und ihre Sterne schauen still,
wie schon des Mondes weiße Barke
im Lindenwipfel landen will.

Fern hör ich die Fontäne hallen,
ein Märchen, das ich längst vergaß, —
und dann ein leises Apfelfallen
ins hohe regungslose Gras.

Der Nachtwind schwebt vom nahen Hügel
und trägt durch alte Eichenreihn
auf seinem blauen Falterflügel
den schweren Duft vom jungen Wein." (S. 122.)

Das Hinausträumen in die ruhige Weite der romantischen Nacht kehrt jetzt als Motiv immer wieder, und für die innige Beziehung zu dem Wunder der Nacht sucht er nach bildhaftem Gleichnis:

„Es gibt so wunderweiße Nächte,
drin alle Dinge Silber sind."

Die Klangmalerei, früher isoliert als Träger der Stimmung, geht in die Melodie ein. Die einzelnen abgetönten Klangbilder der Dinge fügen sich zu höherer als nur malerischer Bedeutung zusammen, sie werden in eine neue fließende Einheit eingereiht, die mehr als bloße subjektive Stimmung erzeugen will. Die Dinge werden beseelt, indem sie zu einander in eine lebendige Beziehung treten, die die Melodie über ihnen schafft und das eigene Sehnen und Suchen des Dichters verbindet sich mit dieser fließend beseelten Einheit der Naturdinge, geht ein in sie:

„Doch vom Sehnen bin ich müd und Suchen.
Weiße Wasser gehn in stillen Wiesen
und der Abend blutet in den Buchen." (S. 126.)

Neuromantische Elemente sind leicht in den zitierten Beispielen zu erkennen. Während die neuromantischen Formen sich als solche nicht durchzusetzen vermochten, gewinnen sie, von der Melodie getragen, eine neue Bedeutung. Es ist gerade wichtig, auf die kleinen rhythmischen Verschiebungen zu achten, durch die die Verse ins Gleiten kommen, zu beobachten wie sich die einzelnen Formen ineinanderschlingen und ein einheitlicher Fluß das Ganze trägt. Es ist also nicht Wortmusik im Sinne der Neuromantik, sondern romantische Melodie, die die neuromantischen Formen — Bild und Klang — in sich aufnimmt. So zieht sich in der letzten Strophe des Gedichts, dem diese Verse entnommen sind, wieder alles zusammen: lachende Mädchen, rote Rosen, erste Sterne und traurige Träume.

„Mädchen wandern heimwärts. Rot im Mieder
Rosen; ferneher verklingt ihr Lachen ...
Und die ersten Sterne kommen wieder
und die Träume, die so traurig machen."

Alle die verborgenen Beziehungen, die zwischen den einzelnen Dingen wirken und in klaren Begriffen und Gleichungen nicht zu erfassen sind, sucht die Melodie allgemein zu deuten, indem sie sie in eine neue Ordnung jenseits von Vorstellung und Anschauung einreiht.

4. Übergang zu eigener Form.

Das Suchen nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten aus den Elementen einer künstlerischen Sprache heraus, deren Schöpferkraft er in der alles beseelenden Melodie der Romantik erfahren hatte, ist der leitende Grundgedanke, der zum eigenen Schaffen Rilkes hinüberführt. Während er noch ganz in den Grenzen der Romantik dichtet: Einsamkeit, Weltschmerz, Sehnsucht, Liebe, Nacht und Traum, bahnt sich in der vorandringenden Sprache aus den einzelnen Formelementen ein Neues an, wie wir es schon ganz allmählich werden sahen.

Wenn der Dichter von der Wirkung der Mainacht auf den Menschen sagt:

„Und groß wie eine Nachtviole
geht dir die dunkle Seele auf",

so liegt hierin mehr als Vergleich, der der Vorstellung zu Hilfe kommt, auch ist es nicht bloße Entäußerung eines subjektiven Gefühls in das bildhafte Symbol wie „Träume scheinen mir wie Orchideen", vielmehr treten die sprachlichen Glieder dieser Fügung so in gegenseitige Beziehung unter einem Gemeinsamen — der Mainacht —, daß sie sich gegenseitig erfüllen, die beiden Bilder ergänzen sich in Hinsicht auf das über ihnen Stehende: die dunkle Seele erhält von der Nachtviole das Bildliche, sie wird dadurch klar und nähert sich dem Bestimmbaren, sie blüht empor in der Nacht wie diese, und das Bild der Nachtviole wird vergeistigt durch die Beziehung zur dunklen Seele, von der sie alle Tiefe empfängt. Das Bild und das rein Geistige nähern sich einander in einer inneren Beziehung zwischen ihnen. Das Bild löst sich nicht mehr aus einem Allgemeinen als dessen verdichtender Teil, es dient auch nicht mehr dazu, über die Grenzen eines Gegebenen hinauszuführen [wie früher das symbolische Bild], sondern es tritt selbständig neben eine seelische Größe und spiegelt diese in sich ab, sodaß es deren Wesen in sich aufnimmt. Notwendig ist dabei ein größerer Zusammenhang, ein Unendliches, das beide Glieder durchdringt. Diese Kunst, durch die Spiegelung das Unsagbare indirekt im Bilde zu erfassen, ist das Neue. So wird das Wunder der Mainacht im Bild gespiegelt,

als ein seltener, prächtiger Schmetterling, der an dem Kelche der Riesenwunderblume Welt hängt.

„Wie eine Riesenwunderblume prangt
voll Duft die Welt, an deren Blütenspelze,
ein Schmetterling mit blauem Schwingenschmelze,
die Mainacht hangt.

Nichts regt sich; nur der Silberfühler blinkt ...
Dann trägt sein Flügel ihn, sein frühverblaßter,
nach Morgen, wo aus feuerroten Aster
er Sterben trinkt ..." (S. 130.)

Ein Bildvergleich beschränkt sich auf das tertium comparationis. In dieser Spiegelung wird das Bild ganz ausgesponnen, ohne den Punkt des Vergleichs weiter zu berühren. Aber immer bleibt die innere Beziehung erhalten, und dadurch gewinnen die Gedichte dieser Übergangsstufe ihren tiefen Glanz, daß das Unfaßbare in der Natur nicht mehr in stimmungsvollen Einzelheiten beseelt wird, sondern daß es sich spiegelt in einem Anderen, das sich daneben in seiner ganzen Fülle entfaltet. Diesen Sinn hat hier das Bild; das Märchenhafte, Traumhaft-Wunderbare liegt in ihm in leuchtender Farbenpracht und tiefer Tonfülle, und verrät das Aufleben neuromantischer Wirkungen in Klang- und Bildwundern.

In die starke beziehungsreiche Farbigkeit, blau-silber-feuerrot, flechten sich die Alliterationen, und die feinste sprachliche Abtönung ist gewonnen:

„Dann trägt sein Flügel ihn, sein frühverblaßter."

Das Erwachen der Liebe wird gespiegelt:

„Und wie mag die Liebe dir kommen sein?
Kam sie wie ein Sonnen-, ein Blütenschnein,
kam sie wie ein Beten? — Erzähle:

Ein Glück löste leuchtend aus Himmeln sich los
und hing mit gefalteten Schwingen groß
an meiner blühenden Seele ..." (S. 139.)

Dies ist die Stufe, auf der alles zusammenfließt: die Formen des Realismus, der Neuromantik, der Romantik und des Symbolismus. Neue Kräfte und Formen entfalten sich aus ihnen.

Wir werden an das Gedicht „Träume scheinen mir wie Orchideen" im folgenden erinnert:

„Mein Herz gleicht der vergessenen Kapelle;
auf dem Altare prahlt ein wilder Mai.
Der Sturm, der übermütige Geselle,
brach längst die kleinen Fenster schon entzwei;
er schleicht herein jetzt bis zur Sakristei
und zerrt dort an der Ministrantenschelle.
Der schrillen Glocken zager Sehnsuchtsschrei
ruft zu der längst entwöhnten Opferstelle
den argerstaunten fernen Gott herbei.
Da lacht der Wind und hüpft durchs Fenster frei.
Doch der Erzürnte packt des Klanges Welle
und schmettert an den Fliesen sie entzwei.
Und arme Wünsche knien in langer Reih
vorm Tor und betteln an vermooster Schwelle.
Doch längst schon geht kein Beter mehr vorbei." (S. 109.)

Die Wandlung wird deutlich, wenn wir beide Gedichte vergleichen: Nicht mehr Gleichsetzung und Ineinanderfluß wie früher, sondern Spiegelung, sogar über die bereits zitierten Beispiele gesteigert. Ohne daß man die Fäden des Vergleichs im Einzelnen noch ziehen könnte, wird das Bild der vergessenen Kapelle ausgemalt, das das Herz bedeutet: der überwucherte Altar, die zerbrochenen kleinen Fenster, die Sakristei, die Ministrantenschelle, an der der Sturm zerrt, die Glocken, die schrill im Winde zu klingen beginnen. Die Personifizierung des Sturmes schreitet noch weiter in das Bild hinein, vom Ausgangspunkt fort. Wenn bloßer Vergleich gegeben werden sollte, würde ein solches Bild künstlich und sinnlos erscheinen. Seelisches spiegelt sich im Bild, aber unverkennbar drängt sich hier das Bildhafte in seinen einzelnen Zügen so stark hervor, daß das eigentliche Sinngebende mehr und mehr verblaßt, am Schluß wird, im Rahmen des Bildes, die innere Beziehung wieder angedeutet durch das Motiv der Wünsche, die an der Schwelle knien.

In der Betrachtung der Entwicklung von Rilkes Dichtung haben wir die Grenze bereits überschritten, an der alle Abhängigkeiten hinter neuer eigener Kunst zu verschwinden beginnen, wo alle entlehnten und weitergebildeten Formen eine Verbindung eingehen, aus der eine neue Form erwächst. Hier ist der erste große Einschnitt, der die allerfrüheste Zeit des Dichters abschließt und eine Zeit langsamen Reifens beginnen läßt.

Der Weg des Dichters bisher führte aus der Gebundenheit in die Weite und zur Unmittelbarkeit der Sprache des eigenen Innern. In der Folgeentwicklung sucht er in die Tiefe vorzudringen und über eigene Seelenregung hinaus das Seelische selbst als ein Absolutes in der Welt, als treibende Kraft in allem zu erfassen, in der auch er mit seinem innersten Fühlen, Wollen und Gestalten lebt.

Anmerkungen.

1) Brief an Ellen Key. Zitiert: „Seelen und Werke" S. 167.

2) Brief vom 21. Oktober 1907 aus Paris. Gral 23. 5 S. 398—99.

3) Vgl. Cohen, Ästh. d. r. Gef. I.

4) Vgl. Kant, Kr. d. Urt. § 1: „Das Geschmacksurteil ist ästhetisch." § 5: „Das Geschmacksurteil ist kein Erkenntnisurteil."

5) Heidegger (Sein und Zeit, Halle 1927) redet von der „Temporalität alles Seins", der Zeit als dem „Horizont alles Seinsverständnisses".

6) Die Organismusanschauung der modernen Ästhetik und Literaturforschung hat ihre Grundlagen in der Kunstphilosophie des 18. Jahrhunderts. Die maßgeblichen Untersuchungen darüber stellte Oskar Walzel an, der diese Ideen für die Literaturbetrachtung wiederum fruchtbar zu machen sucht. Für ihn ist im Anschluß an das 18. Jahrhundert, die Strukturidee (im Sinne Diltheys) das Wesentliche. Die Entwicklungsidee, als die andere Seite des Begriffs, führt über die Betrachtung des Einzelkunstwerks hinaus in größere Zusammenhänge des geschichtlichen Werdens der Sprachkunst als eines eigengesetzlichen Gebildes.

7) Der Formbegriff deckt sich also nicht mit Walzels Gestaltbegriff, ist vielmehr in umfassenderem Sinn gemeint. Der Formbegriff hebt die Trennung von Gehalt und Gestalt auf und vereinigt beide im Prinzip des Schaffens als dem Dahinterliegenden.

Das Bewußtsein der untrennbaren Einheit von Gehalt und Gestalt kam bereits in Wilhelm von Humboldts genetischer Sprachbetrachtung zum Ausdruck. Er betonte die gegenseitige Abhängigkeit von Gedanken und Wort und nimmt — über bloße Entsprechung hinausgehend — darüber eine höhere Einheit beider an, wenn er von „transzendentaler Korrelation" redet.

Die Auffassung Cassirers von der Sprache als symbolischer Form bildet für uns den Ausgangspunkt: durch die symbolische Form wird die Welt der passiven Eindrücke in eine solche des reinen geistigen Ausdrucks umgebildet. Kunst, Sprache, Wissenschaft sind Prägungen zum wirklichen Sein: „Integration zum Ganzen." „Die höchste objektive Wahrheit, die sich dem Geist erschließt, ist zuletzt die Form seines eigenen Tuns."

In Übereinstimmung mit Voßlers Sprachwissenschaft und Benedetto Croces Ästhetik verlangt Julius Stenzel die logische Priorität des Ganzen vor dem Teil in der Sprachmelodie, die strengste Korrelation von Geistigem und Leiblichem, Gehalt und Gestalt. Er redet von einer höheren Einheit, die gesucht werden müsse, das sinngebende Ich steht ihm über allen Sonderungen.

8) Vgl. Volkelt, Syst. d. Ästh. I.

9) Vgl. Cohen, Ästh. d. r. Gef. I.

10) „Schlichtheit war der Väter Aussaat,
Glück die Frucht, die sie gefunden." (Larenopfer S. 25.)

„Bei Tisch saß man später nach Ordnung und Rang
und frischte sich mäßig die Kehle,
und wie mein Glas an das deine klang,
da ging mir ein Riß durch die Seele.

Ich sah dir erstaunt ins Gesicht und vergaß
mich dem Plaudern der andern zu einen,
denn tief im trockenen Halse saß
mir würgend ein wimmerndes Weinen." (Traumgekrönt S. 149.)

11) Vgl. das bei Heygrodt abgedruckte Gedicht „Zum Licht" aus der frühesten Zeit:

„Nur nicht im Dunkel
Schmählich erschlaffen!
Im Lichtgefunkel
Leben und Schaffen! usw.

Im „Rabbi Löw" (Larenopfer S. 91/92) klingen die Rhythmen des „Zauberlehrling" und des „Paria" an.

12) Heygrodt weist auf stärkste Abhängigkeit von Heine hin. Die Beispiele, die er bringt, sind überzeugend, etwa aus dem ungedruckten Gedicht:

„Ich weiß nicht, was ich habe.
Mir ist ums Herz so schwer ...
Um's Herze? Ach was sag ich —
Ich hab doch keines mehr." usw.

13) Auch Heygrodt redet von Uhlandanklängen. Vgl. „Der letzte Sonnengruß" (Larenopfer S. 77).

14) Als ein Beispiel der „Gartenlaubenlyrik" zitiert Heygrodt (ungedruckt): „Ein Wunsch."

„Ich möchte einst im Frühling sterben
Wenn neues Leben rings sich rührt,
Nicht, wenn die Blätter sich verfärben,
Nicht, wenn die Erde müde wird." usw.

Außer den zitierten Einflüssen kann man Nietzsche aus den Versen heraushören:

„Es war ein Traum in meiner Seele tief.
Ich horchte auf den holden Traum:
ich schlief.
Just ging ein Glück vorüber, als ich schlief,
und wie ich träumte, hört ich nicht:
es rief." (Larenopfer S. 57.)

Heygrodt erkennt Beziehungen zu Liliencron in dem Gedicht:

„Es kommt in prunkenden Gebreiten
der Abend wie ein leiser Gott." usw.

Der Zug zur Ballade, die oft bloße Schauerromantik bleibt, ist in der frühesten Lyrik stark. Als Beispiel sei nur die Nachahmung der von Herder übersetzten Ballade Percys „Edward" in „Gold" genannt. (Larenopfer S. 85.)

15) Soweit die Lyrik des Anfangs nicht in die „Ersten Gedichte" (Larenopfer — Traumgekrönt — Advent) aufgenommen wurde, ist sie im allgemeinen als verloren anzusehen. Heygrodt bringt mehrere solcher ungedruckten Gedichte der frühesten Zeit, zwei veröffentlicht Hünich im „Kleinen Bund". Nach Heygrodt schrieb der junge Rilke auch „Christusvisionen", die niemals zur Veröffentlichung kamen. Die frühesten Dichtungen sind:

1894 Leben und Lieder. Bilder und Tagebuchblätter.

1895/96 „Wegwarten", Heft 1—3.

Heft 1: Lieder dem Volke geschenkt von René Maria Rilke; darin: Das Volkslied, nach einer Kartonskizze des Herrn Liebscher (Lar.). — Die Rose (ohne die 2. Strophe in „Traumgekrönt"). — Nachtgedanken (Traumg.).

Heft 2: Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens. Scene.

Heft 3: René Maria Rilke und Bodo Wildberg, Deutsch-moderne Dichtungen; darin: Im Frühling oder im Traume (Traumg.). — Liebesnacht (ebenda). — Königslied (ebenda). — Seelenstille (Adv.). — Morgengang (ebda.). — Ich liebe vergessene Flurmadonnen (ebda.).

16) Erich Weißer bringt Rilkes „Herbsttag" und Storms „Herbst" vergleichend in Beziehung.

17) Vgl. „Der Bau" (Larenopfer S. 19—25).

18) Vgl. „Dorfsonntag" (Larenopfer S. 63).

19) Vgl. „Im Stübchen" (Larenopfer S. 20).

20) Vgl. „Allerseelen" (Larenopfer S. 37).

21) Vgl. „Das arme Kind" (Larenopfer S. 50).

22) Vgl. „Der Hradschin" (Larenopfer S. 14).

23) Ein unmittelbarer Einfluß des französischen Symbolismus, den Gasser für die spätere Dichtung in zahlreichen Beispielen nachweist, braucht für die früheste Lyrik nicht angenommen zu werden.

24) Vgl. Hamann, „Impressionismus in Kunst und Leben".

25) So führt auch Walzel in seiner „Deutschen Dichtung nach Goethes Tod" aus, daß man Novalis, als er im Zeitalter der Neuromantik wiedergeboren wurde, nur von der Seite sah, die dem Impressionismus und der Seelenforschung sich näherte, daß aber sein Zusammenhang mit der idealistischen Philosophie entging.

26) Der Vergleich Rilkes mit Hugo von Hofmannsthal, den Faesi anstellt, scheint einseitig zu sein. Wenn Faesi in beiden „Dichter des Unwirklichen" sieht, so muß man fragen, ob er den Begriff der Wirklichkeit weit genug gefaßt habe, es kann sich doch nur um die künstlerische Wirklichkeit handeln, durch die Dasein und Leben anders und tiefer als im Alltag begriffen werden. Anders als der müde „am Leben hin" lebende Hofmannsthal ringt Rilke um die künstlerische Wirklichkeit seiner Erschütterungen.

Dies kommt in der eindeutigen Richtung seiner Entwicklung zum Ausdruck. Und wenn Faesi gar die Worte Hofmannsthals: „da doch das Leben gemacht ist aus Gemeinem durch und durch" und „schwerer als die Schwere von allen Dingen" gleicherweise für Rilke in Anspruch nehmen will, so sehen wir darin eine offenbare Verkennung des Dichters, der an eine in allen Dingen waltende göttliche Gerechtigkeit als oberstes, unwandelbares Gesetz der Welt glaubt. (Brief an Helmuth Westhoff vom 12. Novembeer 1901, Brief an Rodin vom 12. Mai 1906.)

27) So ist ganz allgemein Synaesthesie — Vermischung der verschiedenen Sinneseindrücke — für die Neuromantik bezeichnend. Auch in der Formgestaltung ist ähnliche Vermischung zu erkennen.

28) Die unterschiedlichen Formen des Bildes, die Pongs scharf herausarbeitet, konnten hier im einzelnen nicht beibehalten werden, da sie im Verfolg der Entwicklung sich nicht rein voneinander sondern lassen und immer relativ gefaßt werden müssen, rückschauend und vorschauend. Unter Bild ist hier also die allgemeinste Bedeutung verstanden, die Metapher, Beseelung usw. einschließt. Was Pongs für die Entwicklung der Metaphorik Rilkes ermittelt, besteht zu recht, wenn man größere Entwicklungsabschnitte miteinander vergleicht. Unser Ziel ist es jedoch, die innere Logik der allmählichen Wandlung Schritt für Schritt zu verdeutlichen.

29) Mit dem Symbolismus wird das Symbol ein Inhalt der Kunst. Damit ist eine Wandlung und Erweiterung des Begriffes verbunden, die es unmöglich macht, den Maßstab einer scharf gliedernden Ästhetik anzulegen. Im reinen logischen Sinne verdienen die meisten dieser „Symbole" die Bezeichnung nicht. Was hier darunter verstanden wird, ist einzig die Hineinverlegung einer geistigen Beziehung in ein Ding oder einen Zustand.

30) Heygrodt sieht in „Traumgekrönt" das Freiwerden des dichterischen Triebs vom banalen Stoff und Betätigung im schlechthin Subjektiven des persönlichen Ichs, was sich im Wesentlichen mit der hier vertretenen Anschauung vereinbaren läßt. So bedeutet ihm „Traumgekrönt" Absage an den Naturalismus, aber er stellt fest, daß zwischen Gebärde und lyrischem Gebilde ein leerer Raum sei. Wir erhoben über die Frage der Kongruenz oder Nichtkongruenz von Gebärde und dichterischem Sein, die er als Kernfrage der Lyrik ansieht, diejenige der „Formeinheit". Der „leere Raum" Heygrodts ist demnach dadurch bedingt, daß die wohl schon in der Melodie vorhandene Formeinheit sich erst allmählich zu seiner eigenen umwandelt.

31) Fritz Schwiefert redet von „neuer Weltschöpfung durch die Sprache".

32) Damit wird vollends deutlich, daß ein direkter Einfluß des französischen Symbolismus, der gerade das Verschwebende und Nüancierte, Hauch und Duft, zu erfassen versuchte, auf dieser frühen Stufe nicht notwendig angenommen zu werden braucht, vielmehr ist die Entwicklung ganz eigengesetzlich, unleugbar vorhandene Beziehungen sind allgemein begründet.

Lebenslauf.

Ich, Kurt Berger, wurde am 4. Oktober 1904 in Aachen geboren. Ich besitze die preußische Staatsangehörigkeit. Von Ostern 1915 an besuchte ich das Realgymnasium I zu Kassel, das ich am 15. Februar 1924 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Nach einer anderthalbjährigen kaufmännischen Ausbildungszeit wandte ich mich dem philosophischen Studium zu und studierte vom Wintersemester 1925/26 bis zum Wintersemester 1926/27 einschließlich in München, im Sommersemester 1927 in Wien und vom Wintersemester 1927/28 an in Marburg deutsche und englische Philologie und Literaturgeschichte, Geschichte, Kunstgeschichte und Philosophie.

Das Rigorosum bestand ich am 19. Februar 1930 und die wissenschaftliche Prüfung für das Lehramt an höheren Schulen am 18. Juli 1930. Seitdem halte ich mich in Marburg auf.

Meine Lehrer waren vornehmlich die Herren Professoren Arnold, Cysarz, Elster, Helm, Kluckhohn, v. Kraus, Maync, Muncker †, Strich, Wrede; Deutschbein, Foerster; Buchner, Busch †, Dopsch, Häpke †, Joachimsen †, Oncken, v. Premerstein, Srbik, Stengel; Hamann, Horst, v. Schlosser, Wölfflin; Becher †, Bühler, Gallinger, Schlick.

Als ordentliches oder außerordentliches Mitglied nahm ich an den Seminarübungen der Herren Professoren: Elster, Helm, v. Kraus, Maync, Muncker †, Strich; Busch †, Häpke †, v. Premerstein, Srbik, Stengel; Horst; Becher † und Bühler teil.

Allen meinen Lehrern bin ich zu tiefem Danke verpflichtet, insbesondere danke ich Herrn Geheimrat Professor Dr. Elster für die weitgehende Förderung dieser Arbeit, die aus seinem Seminar hervorgegangen ist, recht herzlich.